



L'ART
ET LES ARTISTES

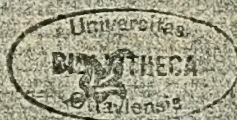
REVUE D'ART ANCIEN ET MODERNE

NUMÉRO SPÉCIAL

LA PEINTURE
EN ORIENT ET EN EXTRÊME-ORIENT

Chine. Japon. Mésopotamie Perse. Inde musulmane

100 Illustrations hors-texte et dans le texte. 4 Planches en couleurs



Octobre 1913 **Prix : 5 Francs**

Échos de la Mode

✠ ✠ ✠

Voici les mauvais jours qui, d'ailleurs, ne nous changent pas beaucoup de ce que l'on a appelé l'été en 1913. Pluie, vent, tonnerre et froid ont constitué la saison bénie pendant laquelle, d'ordinaire, on sacrifie à Sainte-Mousseline, ce qui a forcé tout le monde à mettre des fourrures au mois de juillet, nouveauté peu banale et qui donnait un air plutôt malheureux aux touristes et aux habitués des villes d'eaux, tous engoncés, qui dans de gros paletots, qui dans des étoles moufflues.

Ils paraissaient navrés, ces pauvres richards, d'avoir l'onglée comme le commun des mortels et de renoncer par force à leurs plaisirs habituels. Nos belles dames surtout n'en revenaient pas de se voir fagotées en costumes d'hiver, alors que de délicieuses toilettes se fripaient dans les malles, tour à tour pliées, dépliées, essayées et remises en place avec un soupir, car ces merveilles légères, mousseuses, fragiles, combinées pour triompher par une température des Tropiques, se démodaient tout doucement et, sans avoir été portées, passaient à l'état de « ci-devant ».

Une tardive accalmie a permis de leur faire voir le jour, mais l'heure était passée, c'était une entrée manquée et qui n'a pas soulevé l'enthousiasme espéré. Dame! que voulez-vous, à force d'attendre le soleil sous le harnais du mois de décembre, la curiosité et la coquettetie s'étaient émoûssées et l'on s'inquiétait déjà des prochaines nouveautés... Quand on escompte l'avenir, que compte le passé?... Rien du tout, il gêne, et c'est ce qui est arrivé pour nos fanfreluches.

Maintenant, je me demande ce que l'on va porter pour établir un changement sensible entre l'été et l'hiver. Nous sommes saturées de gros lainages, de velours et de fourrures et je ne vois pas trop ce qu'on pourra leur opposer qui soit de mise entre la Toussaint et Carnaval. C'est un problème inattendu... à nos artistes ès-chiffons de le résoudre.

Il est un autre problème bien plus difficile : celui de conserver un air de jeunesse, un teint frais malgré les années qui s'accumulent; mais si ardu qu'il soit, on l'a tiré au clair à notre satisfaction.

La véritable *Eau de Ninon* en est l'heureuse solution. Grâce à elle, notre épiderme voit s'effacer rougeurs, taches de hâle, menues rides, et, même sans beauté, nous pouvons conserver de l'éclat. Cette spécialité de la Parfumerie Ninon, 31, rue du 4-Septembre, vaut 6 fr. et 6 fr. 50 franco.

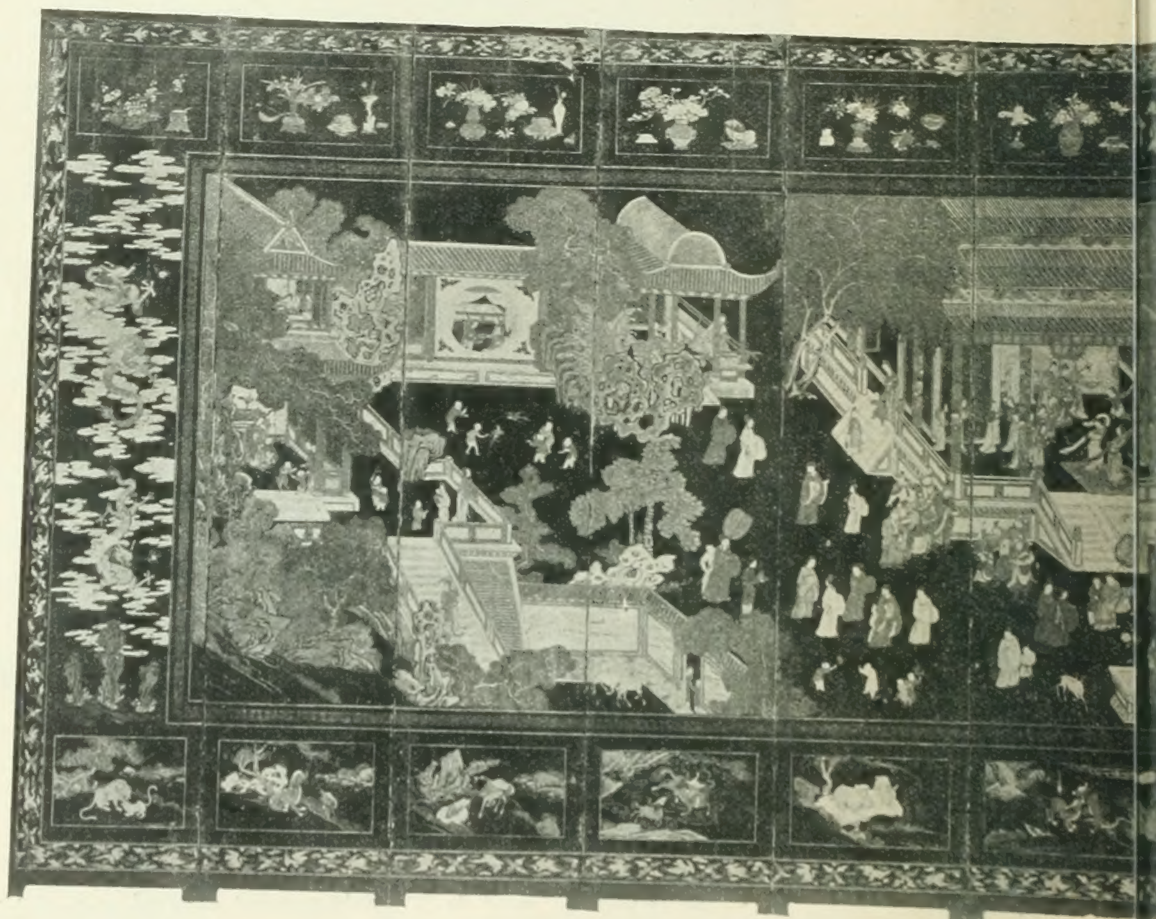
Comtesse Régine.

Mme d'Irène. — Contre la sécheresse des mains, je vous conseille la *Pâte des Prélats*, elle est très adoucissante. Prix 5 francs et 5 fr. 50 franco. Comme savon, employez le *Savon des Prélats*, préparé aux mêmes bases, vous serez satisfaite. Prix : 2 fr. 50 le pain, 7 francs la boîte de 3 pains, ou 3 francs et 7 fr. 85 franco, Parfumerie Hygiénique, 35, rue du 4-Septembre. Cesse R.



Mme F. L

26, Place Saint-



PARAVENT EN LAQUE DE CORO

IMPORTATION D'OB
DE LA CHIN

CHEMIN DE FER DU NORD

La Compagnie du Chemin de fer du Nord et la Compagnie Anglaise du South Eastern and Chatham Railway vont, à partir du 1er juillet, faire courir jusqu'au 31 octobre *un nouveau train* qui aura lieu tous les jours de la semaine sauf dans la nuit du samedi au dimanche et qui partira de Paris à minuit 30 pour arriver à Londres (gare de Charing-Cross) à [illegible] du matin. Ce train comprendra des voitures de 1re et de 2e classes à boggies et à intercommunication du dernier type, ainsi qu'un sleeping de la Compagnie des Wagons-Lits.

Il sera mis à quai en gare de Paris-Nord dès 23 heures, c'est-à-dire 11 heures du soir, et les voyageurs pourront s'y embarquer et s'y installer immédiatement.

Le trajet de Paris à Calais, avec un seul arrêt, est prévu à une allure lente afin de ménager aux voyageurs un repos d'une durée suffisante; il n'arrivera à Calais qu'à 6 h. 20. La traversée du détroit s'effectuera sur un excellent bateau à turbines de 6 h. 45 à 8 h. 05 et le train de Douvres à Londres comportant un wagon-restaurant Pullman, partira de Douvres à 8 h. 20 pour arriver à Charing-Cross à 10 h. 15.

Ce nouveau service donnera des facilités nouvelles aux voyageurs d'Angleterre revenant d'Italie, d'Espagne et de Biarritz par le Sud-Express.

En sens inverse, pendant la même période, tous les jours, sauf les dimanches, un train partira de Londres (gare de Charing-Cross) à [illegible], c'est-à-dire à 4 h. 30 du soir pour arriver à Paris-Nord à [illegible], c'est-à-dire à 11 h [illegible] du soir, via Douvres-Calais. Ce train composé en voitures de 1re et de 2e classes comprendra un wagon-restaurant entre Calais et Paris.

Ce service conviendra particulièrement aux voyageurs qui traversent Paris et qui préfèrent y passer la nuit pour emprunter, le lendemain matin, les grands services de jour pour les destinations au delà de Paris.

Indépendamment de cette amélioration les relations entre Londres et Paris [illegible] pendant la même période entre Calais et [illegible] en partant de Londres [illegible] du soir, d'arriver à [illegible] le lendemain à [illegible] et à Lucerne à [illegible] du matin.

En sens inverse, en partant de [illegible] à 21 h [illegible], c'est-à-dire à 9 h [illegible] du soir, on pourra arriver à Londres le [illegible]



Partie des fresques ornant le Temple Kondo de Horyu-Ji
(Commencement du VIIe siècle)



La Peinture en Extrême-Orient

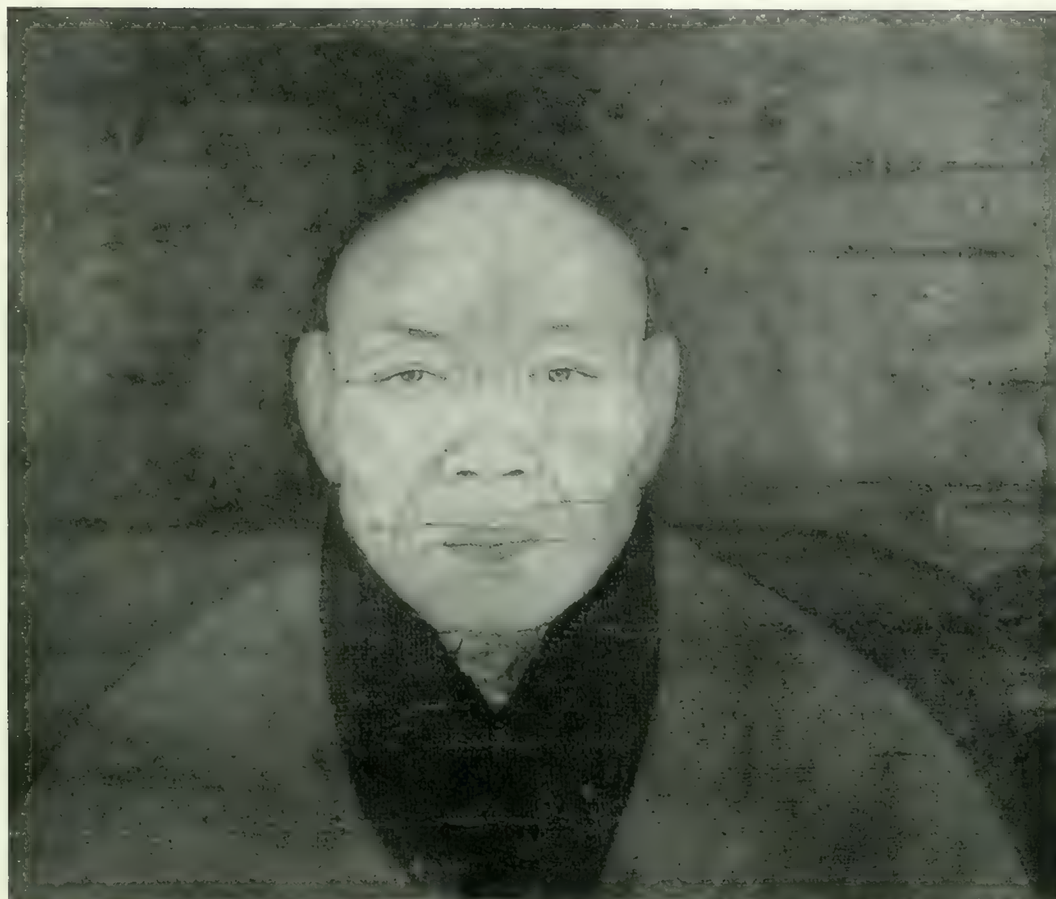
le

DE TRESSAN

I. — LA PEINTURE CHINOISE

[illegible]
[illegible]

[illegible]



Coll. Henri Rivière.

TÊTE DE PRÊTRE
Peinture chinoise de la fin de l'époque Song ou commencement de l'époque Ming

La Peinture en Extrême-Orient

par le

MARQUIS DE TRESSAN

I. — LA PEINTURE CHINOISE

L'ÉTUDE d'un art aussi éloigné de nos conceptions habituelles que l'est celui d'Extrême-Orient comporte une initiation préalable. Cette dernière repose essentiellement sur la connaissance tout au moins sommaire des systèmes philosophiques et religieux de cet autre pôle de la civilisation.

Les deux grands sujets que le peintre peut se proposer de traiter sont la représentation de l'homme et celle du monde extérieur. L'importance relative donnée à chacun de ceux-ci dépend essentiellement de la situation réciproque qu'ils occupent dans la cosmogonie adoptée. Or, la doctrine de *Lao-Tseu*, après avoir mis en lumière l'impuissance de l'humanité vis-à-vis des grandes forces naturelles, ne crut pouvoir réserver à celle-ci qu'une faible place dans l'immensité de l'univers :



SU KUO [illegible]

au lieu de voir dans l'homme l'être pour qui tout avait été initialement créé, elle le rabaissa au rang de faible partie du système, soumis comme tous les autres à la loi suprême symbolisée par le *Tao*, la « Voie » nécessaire et éternelle.

Le *Confucianisme* [illegible] que la fin dernière des êtres de la nature n'est pas la satisfaction des caprices de l'homme, mais que chacun d'entre eux porte en lui-même sa finalité propre. Ces tendances de la pensée chinoise devaient naturellement se refléter dans les conceptions de l'artiste. Le Philosophe n'avait-il pas dit : « Chaque chose possède sa beauté intérieure, mais le vulgaire ne sait pas la découvrir » ? L'esprit du peintre se trouve comme « baigné » dans la nature. Dans son œuvre, l'homme n'apparaît pas forcément comme le but essentiel, le sujet principal auquel il s'agirait seulement de fournir un cadre. D'autre part, comme l'a si bien fait voir M. Petrucci, les interprétations du paysage ont souvent montré les choses de la nature « non point comme des objets concrets pareils à ceux que nos premiers peintres ont essayé de saisir dans leur *réalité extérieure*, mais comme des symboles flottants derrière lesquels s'évoquait cette immensité insaisissable et subtile dans la contemplation de laquelle s'épuisa la pensée des sages ». (*La Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient.*)

L'artiste s'attacha fréquemment à conserver une imprécision de rêve dans ses conceptions. Aux plus belles époques de la peinture chinoise, il aima surtout les grandes scènes paysagistes se déroulant soit dans le sens de la hauteur, soit plus souvent dans celui de la largeur, où l'homme devient une sorte de pygmée. Pour rendre la fluidité de l'impalpable et universelle substance, il ne négligea aucun moyen pratique, recourant aux nuances légères, à la fine trame de la soie, à l'usage de la subtile couleur noire. Jamais la peinture à l'huile n'aurait été capable d'exprimer de telles idées.

A ces doctrines tout intellectuelles, le Bouddhisme vint ajouter une sentimentalité de forme très spéciale. On pourrait, au premier abord, s'étonner de trouver la charité dans le système qui recherchait le salut dans la suppression de tout désir. (La souffrance existe — elle est causée par le désir — il faut donc supprimer le désir pour éliminer la souffrance, tel était le puissant syllogisme de la philosophie bouddhique.) Dans la doctrine du Petit Véhicule (Hinayana), cette charité ne consistait encore qu'en une pitié très lointaine d'ouraniens pour les innombrables mortels. Mais par la suite, de plus profondes réflexions d'ordre psychologique montrèrent [illegible] des meilleures façons de

détruire le mobile principal de tous les désirs — c'est-à-dire l'égoïsme — n'était autre que la pratique de l'amour d'autrui. Le *Mahayana* (Grand Véhicule) prêcha vraiment la charité en vue d'obtenir le rang de Bouddha par l'altruisme absolu en donnant, au besoin, « sa chair et la moëlle de ses os ». Et tout cela se retrouve encore dans l'œuvre du peintre profondément empreinte d'amour de la nature et attachant une attention émue aux plus infimes des êtres comme aux plus importants : la doctrine de la métempsycose n'enseignait-elle pas, en effet, l'incarnation possible des âmes dans des formes inférieures ?

Cet amour de la nature s'était sans doute initialement exprimé dans la poésie, exclamation de l'homme devant la beauté, première étape vers l'expression plastique complète. « En Chine comme au Japon, c'était une expression proverbiale de définir la peinture comme une poésie sans paroles, la poésie comme une peinture sans formes. » (Petrucci, *loc. cit.*). Nous sommes donc en présence d'une œuvre artistique due tout à la fois à des philosophes et à des lettrés.

La profondeur de ces conceptions se retrouve d'ailleurs dans les règles de la peinture codifiées par *Sie-ho* (fin du ve siècle de notre ère), qui sont les suivantes :

1° La peinture doit être « l'écho de l'esprit » (Ch'i yün) et exprimer le « mouvement de la vie » (Shêng tung). Les critiques chinois des époques postérieures ont souvent insisté sur ce principe capital et l'ont amplement commenté. L'un d'eux, à l'époque des Tang, disait à ce sujet : « Les anciennes peintures s'attachaient à l'esprit plutôt qu'à la forme et recherchaient la beauté *au delà et au-dessus des qualités extérieures* ». Nous retrouvons cette même règle au Japon où elle est désignée sous le nom de *Kokoro mochi* et impose la recherche de l'expression de la nature intime des choses.



Kokka n° 253. *Coll. du Marquis Kaoru Inoue de Tokyo.*

LI LONG MIEN (vers 1070-1106) PORTR. DE MEROFU KWANNON



Coll. Mme L. Langweil

TCHAO-MENG-FOU
(Peintre célèbre de l'époque Song, XIe siècle)
BARBARE A CHEVAL

2° Il faut veiller au rendu du dessin anatomique par les traits du pinceau.

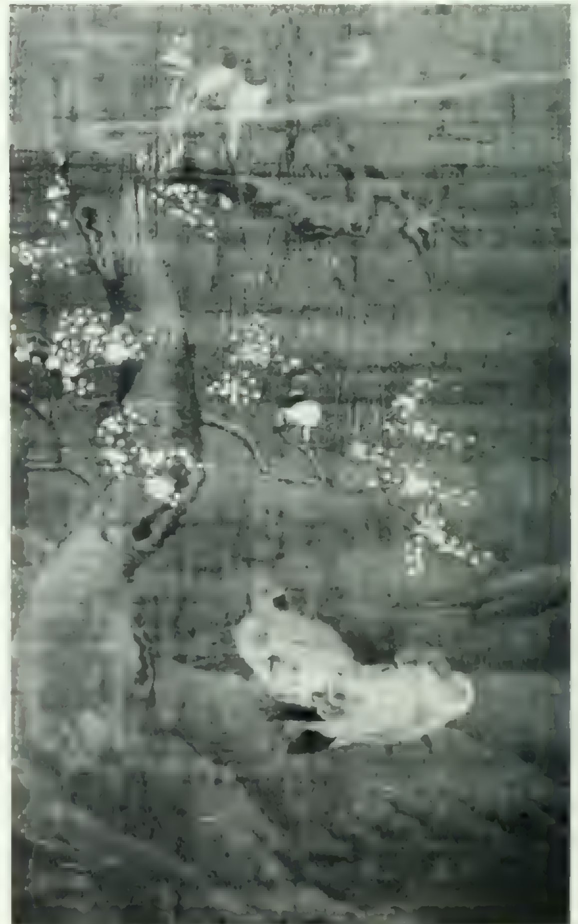
3° Observer les relations qui doivent exister entre la forme et l'objet à représenter. Cette loi n'est autre que celle nommée *Keisho* en japonais. Elle détermine non seulement l'extérieur correct à donner aux choses, mais encore leur aspect approprié suivant les circonstances de lieu et de temps.

4° Choisir soigneusement les couleurs appropriées au sujet et atteindre ainsi l'harmonie (*iro no kubari*, en japonais).

5° Attacher l'importance voulue à la composition et au groupement (autrement dit, disposer les choses correctement dans l'espace). Ce principe est encore enseigné de nos jours aux peintres japonais (règle *ichi* ou de la proportion en combinaison avec celle dite *issho* ou du dessin). Il exige un bon équilibre de l'ensemble, une heureuse répartition des masses, l'observation des dimensions relatives des différents objets représentés. M. P. Bowie signale à ce propos une règle pratique de proportion bien connue qui demande que « Dans une peinture où une montagne a dix pieds de haut, les arbres en aient un, les chevaux un pouce et les hommes la hauteur d'une fève». *(On the Laws of Japanese Painting.)*

6° Copier les modèles anciens (ou suivant M. Petrucci : propager les formes en les faisant passer dans le dessin).

Il convient enfin de formuler une dernière remarque d'énorme importance : En Chine, l'écriture et la peinture ont la même origine. Les caractères idéographiques voulurent primitivement — 27 siècles avant notre ère, d'après la tradition de l'Empire du Milieu — rendre les choses avec le plus d'exactitude possible, tout au moins dans leurs lignes principales, en recourant à la synthèse. Mais, peu à peu, leur forme primitive s'altéra et se stylisa. D'autre part, l'élément phonétique finit par intervenir et, dès lors, ce fut le divorce de l'écriture et de la peinture. Ce fait capital se serait définitivement produit durant l'intervalle 249 avant J.-C. à 221 de notre ère (Epoques *Ts'in* et *Han*). Mais tout en suivant ses nouvelles destinées, la peinture se souvint toujours de ses origines. De là le caractère parfois



Coll. Mme F. Langweil

CANARDS SOUS LES PRUNIERS
[illegible]

presque calligraphique du dessin — bien qu'on ne doive pas exagérer cette remarque —, l'importance donnée à la beauté intrinsèque du trait indépendamment du plus ou moins d'exactitude dans le rendu de la forme. De là aussi la *tendance à la synthèse* et parfois une certaine stylisation amenée par l'emploi des mêmes traits jugés nobles ou puissamment expressifs. Cette stylisation apparaît nettement, par exemple, dans l'exécution des visages féminins, tous se rapportant plus ou moins à un type de beauté idéale, et cela dans les œuvres japonaises comme dans les chinoises.

L'emploi de la couleur est lui-même parfois arbitraire — ou plutôt semble tel. L'artiste recherche avant tout l'harmonie de l'ensemble et l'effet décoratif. Il ne tient pas compte des ombres portées. Le clair-obscur — quand il existe — n'est figuré que par des ombres assez arbitraires ayant pour but de faire ressortir certaines parties en leur donnant quelque relief. On doit signaler à ce propos la très curieuse technique d'origine chinoise Tang (appelée en japonais *Mosenhô*, ou règle de l'exécution des contours) consistant dans le renforcement, par une large bande ombrée verte ou bleue, des contours des montagnes (*Senzui Byôbu*, ou «paravents à paysages» du XIIe siècle japonais). Ce procédé est évidemment artificiel, mais il produit un effet décoratif très particulier.



Coll. du Temple Nanzen ji, Kyoto

HSI-CHIN-CHIN-SHIH

(Artiste chinois de la fin de l'époque Song, XIIIe siècle)

PORTRAIT D'ARHAT

On a longtemps proclamé le manque de perspective des œuvres chinoises. C'est tout juste si le Dr Anderson avait cru pouvoir en observer une fort rudimentaire : la convergence de lignes parallèles dans la nature vers un point de fuite assez défectueusement placé. Cette opinion catégorique provient certainement de généralisations hâtives. Il y a lieu de distinguer entre les différentes époques de l'art paysagiste chinois. D'après ce que l'on sait de la peinture *Tang* (618-907), il est probable que la perspective y était encore assez rudimentaire. Par contre, les belles œuvres *Song* (960-1127) montrent dans cet ordre d'idées un immense progrès ; certaines atteignent même à une perfection qui ne fut plus jamais dépassée et même rarement réalisée par la suite. Aux belles époques du paysage en Extrême-Orient (Xe-XIIIe siècles chinois ; XVe-XVIe japonais), l'étude des milieux atmosphériques et du jeu de la lumière est parfois poussée très loin. La délicatesse de la soie, la légèreté des couleurs employées permettent au peintre d'étendre sur la



LA DÉESSE MAKOU ET SA SUIVANTE

campagne le voile d'un impondérable brouillard, parfois traversé par les rayons du soleil figurés à l'aide d'un fin poudré d'or.

. . .

A) Les anciens ouvrages chinois parlent de la vogue dont jouissaient les peintures murales dès le XIIe siècle avant notre ère et nous citent des noms de peintres postérieurs. Mais fresques et peintures ont disparu dans les grandes catastrophes si fréquemment subies par l'Empire du Milieu si toutefois la grande admiration chinoise pour les choses du passé n'a pas conduit les historiens à quelque exagération.

Il faut, en réalité, arriver à l'époque des *Han* (206 avant J.-C. à 265 de notre ère), pour trouver quelques documents permettant de se faire une idée exacte des arts plastiques à ces lointaines époques. Et encore ces documents consistent-ils presque uniquement en bas-reliefs sur pierre qui ont été savamment étudiés par M. E. Chavannes, puis par M. Tei-Sekino au Shantung. Les plus anciens sont sans doute du Ier siècle de notre ère. Ils sont décorés de figures incisées : cortèges de cavaliers et de chars, animaux fabuleux, représentation des astres, ne manquent pas d'une certaine liberté d'allure et d'une véritable noblesse de lignes. Les plus récents (IIe siècle après J.-C.) existant dans l'ancien cimetière de la famille *Wou* rendent de grandes scènes légendaires à nombreux personnages peut-être plus conventionnelles. Il faut probablement voir dans ces bas-reliefs des imitations à but funéraire d'œuvres plus importantes et plus savantes.

B) Les *Han* ayant mis la main sur le *Pelou*, les passages conduisant dans la vallée de l'Ili et de là sur les rives du Syr Daria, puis en Turkestan, en Perse ou dans l'Inde par l'ouest du Pamir (114 avant J.-C. à 92 de notre ère) furent désormais ouverts. C'est par cette voie et celle plus difficile du *Nanlou* au sud (région Kachgar-Yarkand) que le Bouddhisme commença à pénétrer en Chine (67 après J.-C.). Mais c'est seulement au IVe siècle qu'il se répandit de façon notable. Il avait alors, on ne doit pas l'oublier, une dizaine de siècles d'existence et se montrait déjà fort différent de la



BODHISATTVA [illegible]

doctrine originelle, modifié qu'il avait été par le *temps* et l'*espace*. L'initiale philosophie s'était peu à peu transformée en une religion complète dans laquelle étaient venues se fondre des croyances plus anciennes. Il est même probable que cette évolution avait commencé dès l'époque de Çakya Mouni ou peu après ; le Bouddha dut probablement accepter les anciennes divinités hindoues dans sa conception de l'univers. (Voir Waddell : *Evolution of the Buddhist Cult, Asiatic Quaterly Review*, 1912.) Par la suite celles-ci se transfor-



Coll. H. Vever.

CAVALIER MONGOL MAITRISANT SON CHEVAL AU BORD D'UN RAVIN

(0,57 × 0,80) — Époque Ming (XVe siècle)

mèrent. Çakya Mouni fut magnifié, divinisé et à sa suite toute une série de Bouddhas, êtres sublimes, sanctifiés au cours de siècles infinis, providences et sauveurs de l'humanité dont les attributs rappelèrent souvent de très anciennes traditions (par exemple le paon d'or aux charmes protecteurs sur la fable duquel se trouva greffé l'ancien mythe de l'oiseau d'or, personnification du soleil).

Avec le Bouddhisme entra en pays Han l'art *gréco-bouddhique* du Gandhâra formé dans l'Inde du Nord assez longtemps après la mort d'Alexandre (Ier au VIe siècle de notre ère), lorsque la dynastie grecque de Bactriane qui gouvernait le Penjâb (250 à 127 avant J.-C.) se trouvait déjà remplacée par les conquérants indo-scythes Yü-chi. Mais ces derniers avaient subi l'influence des vaincus plus civilisés qu'eux et bien accueilli ces « Graeculi » qui apportaient les traditions hellénistiques de la lointaine Asie Antérieure, le style du monde gréco-romain. Les œuvres du Gandhâra se trouvèrent tout imprégnées de la grandeur élégante, de la souplesse qu'avait encore conservées cet art pourtant de décadence. (Voir Foucher, *l'Art gréco-bouddhique du Gandhâra*.) L'école gandhârienne commençait d'ailleurs elle-même à se transformer en « s'indianisant » davantage lorsqu'elle étendit son domaine sur les marches du nord et de l'ouest de la Chine, alors dominées par les conquérants Tongouses de la dynastie des *Wei*.

Les stûpas en ruines, les cryptes du Turkestan chinois qui jalonnent la marche de l'art nouveau à travers l'Asie Centrale et ont été si heureusement fouillées par MM. Bonnin, Grünwedel, Stein, Von Lecoq, Pelliot, Chûta Ito, ont fourni des fresques d'un intérêt capital. Mais, phénomène remarquable, à mesure qu'on s'éloigne de l'Inde, les types rendus se modifient et *deviennent de plus en plus chinois*. Il est vrai qu'il faut voir là aussi une question d'époque. Comme l'a fait si justement

remarquer le professeur Chûta Ito : durant la première moitié de l'époque *Wei* (398-493), les œuvres découvertes ne montrent que les caractères classiques du Gandhâra (caves de Yünkang, par exemple). Par contre, avec la fin de la période *Wei* (493-549), on assiste à la fusion du courant indo-grec et des traditions chinoises *Han*. (Caves de *Lung-Men*, près de Loyang.) C'est que les idées nouvelles se sont trouvées en présence d'un art comptant déjà plusieurs siècles d'existence et ont dû se transformer pour continuer à subsister. L'iconographie bouddhique s'est modifiée : les attributs ont parfois changé, les attitudes se sont hiératisées. Une stylisation souvent très marquée, la prédominance de la recherche de l'effet décoratif ont remplacé « le modelé expressif et la grâce aisée des figures gréco-bouddhiques ». (Cl. E. Maître, *l'Art du Yamato*.) Dans les grottes de *Touen-Houang* (vers 700 après J.-C.) l'évolution se trouve accomplie presque entièrement. Si « les peintures représentent toujours ces épisodes de la vie du Bouddha dont l'ordonnance fut établie dans le Gandhâra... les personnages de la doctrine indienne ont pris le vêtement chinois. Ce sont des officiers chinois, des magistrats chinois qui incarnent les personnages de l'histoire sacrée ». (Petrucci, *loc. cit.*)

L'influence de l'Inde sur l'art laïque avait peut-être été moindre. C'est que dès l'époque des *Six Dynasties* la peinture de portrait (Ch'uan Shên avait déjà atteint un notable degré de perfection. On ne saurait affirmer trop catégoriquement qu'il reste de nos jours des œuvres de ces lointaines époques. L'authenticité du très beau rouleau de peinture de *L'Avertissement aux Dames du Palais* possédé par le British Museum, comme aussi celle de l'illustration du poème de Lo-Shen, la *Naïade des Rives du Lo* (affluent du Hoang-Ho) de la collection de M. Touan Fang, de Pékin, tous deux attribués à l'illustre *Koukaïçhih* (2e moitié du IVe siècle), est aujourd'hui très discutée. (Voir *Sei-ichi Taki, Kokka*, n° 253, juin 1911.) D'après certains détails d'exécution trop perfectionnée et la nature de la soie employée, on n'aurait là que des copies notablement postérieures. Mais l'archaïsme de la composition, la façon de traiter les monstres du rouleau de Lo Shen, le caractère de certaines figures de celui de *l'Avertissement*, présentant des liens de parenté avec les bas-reliefs Han les plus récents (IIe siècle après J.-C.) et aussi de notables analogies avec les éléments du décor d'une cave de Lung-Men, prouvent du moins l'ancienneté des prototypes. Ce sont donc de très importants chefs-d'œuvre dans l'histoire de la peinture chinoise. Les figures féminines y sont délicieuses avec leurs attitudes pleines de grâce et de distinction, leurs gestes sobres et harmonieux, leurs très hautes chevelures noires à deux coques et leurs robes parfaitement drapées.



[illegible]

TCHOU YING ET IOU TCHI

Artistes de l'époque Ming.

JEUNES FEMMES JOUANT AUX CARTES

Le temps n'était d'ailleurs pas éloigné où *Sie ho* put codifier ces règles de la peinture que nous avons précédemment analysées (fin du Ve siècle). A partir du VIe siècle, le nombre des peintres de talent s'accroît sans cesse. Des artistes venus de l'Inde comme *Kaifoto*, ou du Khotan comme *Wei Tch'e Potche-na* (vers 590), perfectionnent l'art religieux en lui apportant probablement de nouveaux éléments occidentaux : c'est le temps de la grande piété bouddhique, des pèlerins importateurs de livres et d'images sacrés.

C) Pendant près de deux siècles, la Chine s'était trouvée partagée en deux empires : celui du sud ou *Nan-tch'ao*, gouverné par trois dynasties différentes et celui du nord ou *Pe-tch'ao*, dominé par trois familles (Wei, Tcheou, Ts'i) qui se disputaient le pouvoir. L'unité fut reconstituée par les *Soei* (581-618 après J.-C.) qui transportèrent leur capitale dans l'actuel *Sin'gan fou*.

Les *Tang* leur succédèrent (618-907) et, dès la première moitié du VIIe siècle, étendirent leur puissance sur les marches du nord et de l'ouest. Les hordes *Toukiou* durent faire leur soumission, huit royaumes payèrent tribut et reconnurent la suzeraineté de la cour. Alors commencèrent pour le Céleste Empire les siècles les plus glorieux qu'il

ait connus. L'empereur *Taitsung* (627-649) est considéré comme le plus grand souverain qui ait gouverné la Chine. Il réorganisa toute l'administration, agrandit les universités où 8.000 élèves vinrent étudier, renforça l'armée, reçut des envoyés de toutes les parties du monde (en 643, ambassade venue de Byzance). Un grand faste régna désormais à la cour. On comprend facilement que toute cette gloire ait exercé une influence profonde sur le développement de la littérature et de l'art.

Les influences du nord et du sud, celles de l'ouest et de l'est se pénétrèrent intimement et leur fusion produisit une haute culture et une magnifique floraison artistique. La peinture comme la sculpture se trouva profondément marquée de la grandeur *Tang*. Ce fut tout à la fois une époque de décoration de fresques religieuses et de peinture de portraits et de sujets historiques.

Il est essentiel de remarquer que seule la première de ces deux catégories d'œuvres d'art est demeurée suffisamment représentée de nos jours. Comme nous l'avons déjà marqué, les grottes de *Touen-Houang* (VIIIe-IXe siècles), montrent la prédominance de l'influence chinoise. La décoration est magnifique mais parfois bien compliquée. Divinités aux longues écharpes flottantes, animaux fabuleux et naturels, personnages parfois très réalistes s'entremêlent de singulière façon sur un fond parsemé de taches floconneuses figurant des nuages ou des contours montagneux. Une des fresques (an 700 environ) est décorée de petits temples très simples rappelant ceux de l'époque *Han*, de scènes légendaires et d'un groupe de cavaliers portant de grandes bannières rendu d'étonnante façon. L'art *Tang* excelle d'ailleurs dans la représentation des chevaux (bas-reliefs de la sépulture de l'empereur Tai-tsong, statuettes funéraires) où il fait œuvre vraiment réaliste contrastant avec la stylisation de certaines œuvres purement religieuses.



Coll. Mme F. Langweil

PORTRAIT FUNÉRAIRE
Représentant un homme en robe rouge. — Époque Ming (XVe siècle)

De la seconde catégorie de peintures à laquelle nous faisions allusion, il ne nous reste malheureusement plus guère que des œuvres de deuxième ou de troisième main. Les guerres civiles ont tout



[illegible]

PORTRAIT FUNÉRAIRE

[illegible]

Loyang dans le Honan. Il remplit des fonctions honorifiques à la cour et on lui attribue la création du style classique et aussi du paysage qui était resté jusque là fort en retard sur les autres genres. Une question d'une importance capitale se pose à ce propos. Quelle est l'origine de la peinture paysagiste chinoise ? Celle-ci est peut-être d'ordre topographique. On a fait remarquer à plusieurs reprises que le même signe *t'u* représente à la fois une carte et un dessin géographique. Les deux modes de figuration du terrain ont donc peut être une origine commune. On sait d'autre part que beaucoup de paysages chinois sont traités dans le sens de la largeur et couvrent de très longs rouleaux. Certains auteurs, et en particulier M. Binyon, ont cru voir là l'influence d'anciennes frises monumentales.

Quoiqu'il en soit, on cite de *Wou Tao-tzu* une très célèbre vue de la rivière Kialing. Deux paysages du Daitokuji de Kyôto lui sont attribués, mais ainsi que beaucoup d'autres œuvres, ce ne sont vraisemblablement que des copies. Les meilleures paraissent être un *Nehanzô* (entrée au Nirvana du Bouddha) du Nanzenji de Kyôto et une peinture représentant *Çakya*



PORTRAIT FUNÉRAIRE

[illegible]

anéanti. Ceci explique ce fait très particulier que c'est au Japon qu'on trouve actuellement encore quelques peintures des hautes époques.

Le *Kundaikwan Sayuchoki*, catalogue des œuvres ayant appartenu aux Shogun Ashikaga dressé par Soami (vers 1450-1525), dont M. le Dr O. Kümmel a donné la traduction dans l'*Ostasiatische Zeitschrift*, fascicule 1, prouve l'importance des collections chinoises formées au Japon.) Néanmoins, il convient d'observer que la plupart des peintures soit-disant *Tang* conservées dans les temples japonais ne sont que des copies postérieures. Dans cette pauvreté de documents, que reste-t-il pour baser nos jugements ? Par bonheur, les Chinois ont souvent gravé sur pierre des décalques des œuvres considérées comme les plus géniales. De nombreux ouvrages imprimés ont en outre reproduit celles-ci à différentes époques d'une façon qui paraît assez fidèle.

Quatre grands noms dominent l'époque des *Tang*. Ce sont ceux de *Yen-li-pen* (vers 658-670), de *Wou Tao-tzu* (vers 713-755), de *Li-Sseu-Hiun* (651-716) et de *Wang-Wei* (699-759).

Le premier a peint des *Dames du Palais jouant aux Échecs* citées par M. Pelliot. *Wou Tao-tzu* était le nom littéraire de *Wou Tao-hiuan* [illegible]



Coll. Mme F. Langweil.

PORTRAIT FUNÉRAIRE

Représentant un homme en robe grise. — Époque Ming (XVIe siècle).



TANG-YING — PORTRAIT DE DEUX FEMMES
(Époque Ming)

Mouni, Manjusri et Samantabadhra, actuellement au Tofokuji.

Un des faits primordiaux de l'époque *Tang* est la création des deux écoles de peinture du Nord et du Sud. Quelle est au juste la valeur de ces expressions si souvent répétées ? Les Chinois n'entendaient très probablement pas effectuer une répartition géographique qui n'avait pas de raison d'être — tout au moins à l'époque où nous sommes parvenus. — Ce seul fait le montrera clairement que *Wang Wei*, le créateur de l'école du Sud était originaire du *Shansi* et passa sa vie dans le *Shensi* qui étaient deux provinces du nord. Il est plus juste de croire que depuis longtemps il y avait une manière de penser et de sentir, une « attitude » intellectuelle septentrionale et une autre méridionale et que la grande différence qui les séparait était surtout *d'ordre philosophique*. Cette dernière vint par la suite à s'exprimer esthétiquement et les deux écoles se trouvèrent créées.

Le chapitre X du *Tchoung Young* (2e livre classique de Confucius) contient à ce sujet un passage caractéristique : « Tsen lou interrogea son maître sur la force de l'homme. Est-ce sur la force virile des contrées méridionales, ou sur celle des contrées septentrionales, répondit le philosophe ?... Avoir des manières bienveillantes

et douces pour instruire les hommes, de la compassion pour les insensés qui se révoltent contre la raison : voilà la force virile propre aux contrées du sud... Faire sa couche de lames de fer et de casaques de peaux de bêtes sauvages ; contempler sans frémir les approches de la mort : voilà la force virile propre aux contrées du nord... ». Il semble que l'Ecole du Nord dont fit partie *Li Se-Sün* (651-716) ait surtout visé au sublime par la hauteur de la conception et la vigueur de l'exécution et qu'au contraire l'Ecole du Sud avec son fondateur *Wang-Wei* (699-759) rechercha principalement la grâce et l'harmonie. Il exista en Chine des manières classiques — devenues par la suite quelque peu conventionnelles — de figurer les montagnes et les arbres qui sont les deux éléments essentiels d'un paysage d'Extrême-Orient. Parmi ces modes de représentation, les uns, à l'aide de traits arrondis, voulaient surtout rendre le côté plaisant, aimable de la nature et donner une grande impression de calme. D'autres, au contraire, par des traits anguleux et en zig-zag favorisaient la prédominance de la vigueur d'exécution et étaient appelés à montrer les forces de la nature endormies mais prêtes à l'effort, ou encore agissantes. Si l'Ecole du Sud affectionna le premier genre, celle du Nord lui préféra forcément le second.

Poète et philosophe, *Wang Wei* (ou *Wang Mo-K'i*) prétendit faire rendre à la nature plus qu'elle n'était capable de donner et dut souvent expliquer par des vers le sens de ses compositions. On lui attribue l'invention de la peinture monochrôme. Un de ses paysages les plus conus est celui de



Coll. Mme F. Langweil.

TANG-YING

PORTRAIT DE JEUNE FEMME

Epoque Ming. Datée de 1555

Wang Ch'uan dans la préfecture de Singan (Shensi) qui a été plusieurs fois reproduit, et sur pierre et dans des ouvrages consacrés à la peinture (voir B. Laufer: *A Landscape of Wang Wei*, *O. Z.*, fascicule 1). Un certain livre publié en 1679 par *Li Li-weng* donne en outre d'intéressants exemples de son style de montagnes et d'arbres comparé à celui de *Li Se-Sün*. M. B. Laufer a pu observer que les artistes *Tang* ont fait œuvre « symphonique » dans le mode d'un Beethoven, tandis que les *Song* introduisirent dans leurs peintures un caractère quelque peu romantique analogue à celui des morceaux de Schumann ou de Grieg...



PORTRAIT CHINOIS [illegible]

D) Avec les *Song* (960 à 1278), les tendances du Nord prédominèrent *officiellement*. Elles furent encouragées par les empereurs et en particulier par *Hui tsung* qui gouverna de 1101 à 1125 et dont deux peintures sont encore conservées actuellement au *Konchiin* de Kyôto (voir Tajima, *Selected Relics of Japanese Art*, volume II). L'époque *Song* est un *aboutissement* philosophique et artistique tout à la fois. Les maîtres paysagistes s'efforcèrent de démontrer la logique et l'harmonie de la nature en les exprimant à l'aide de leur pinceau. Les critiques de l'époque des premiers *Song* s'efforcèrent donc de démontrer les mérites du paysage. L'un d'eux, *Kuo-hsi*, auteur des *Nobles Aspects des Forêts et des Cours d'eau* recommande au peintre d'avoir un esprit large et libéral, d'observer avec attention mais sans s'arrêter aux détails, de fortifier sans cesse son expérience et de ne retenir que l'essentiel du sujet à traiter, sans s'abaisser jamais à la vulgarité.

Durant la grande période *Song*, les sujets choisis sont, en effet, généralement simples et traités largement. Le peintre procède par juxtaposition de masses en accordant une grande attention aux valeurs relatives provenant de la différence de plan ou d'éclairement. Son œuvre est profondément métaphysique et souvent symbolique. C'est ainsi qu'il cherche à opposer les quelques détails du premier plan avec de fort petits personnages aux lointains sans bornes où la pensée peut errer à l'infini. Il aime les couleurs claires et leur préfère même parfois la monochrômie du noir.

Un des plus grands noms de la première moitié de l'époque *Song* est celui de *Li Kon-lin* (ou Lung-mien Chülü-Shih, vers 1050-1106) qui, tout en demeurant traditionaliste sut faire œuvre originale. On lui doit des figures bouddhiques, des paysages en couleurs et en noir, des chevaux... Ses peintures se distinguent par la grandeur de la conception servie par une technique impeccable, une extrême habileté à rendre l'anatomie de ses personnages

et les draperies qui les habillent, autant qu'on peut en juger par reproductions des livres chinois et quelques œuvres présentant des garanties d'authenticité telles que le portrait de *Meroju Kwannon* de la collection du Marquis Kaoru Inoüe de Tokyô. Le Musée Guimet possède une copie de sa légende de *Koei tsen-mon-chen* composée en 1081. C'est seulement à partir de 1098, époque de sa retraite sur le mont Long-Mien (ou du dragon dormant) où il s'adonna à l'étude du Taoisme qu'il signa Li Long-Mien.

Parmi les autres noms célèbres de la période *Song du Nord* (960-1127), il convient de citer ceux de *Chao Ch'ang*, spécialiste de fleurs et d'insectes traités en couleur (branche de jasmin de la collection Akaboshi, de Tokyô); de *Hsü Si*, originaire du Kiangsu, qui peignit de façon heureuse des oiseaux, des poissons, des fruits; de *Su Kuo* (1072-1123), qui se spécialisa dans les paysages et les bambous. Les honneurs de l'Académie étaient alors principalement réservés aux représentants du traditionalisme; les peintres à tendances méridionales étaient, au contraire, plus ou moins considérés comme des révolutionnaires.

Durant la période des *Song Méridionaux* (1127-1278), les plus grands talents furent ceux de *Hsia Kuei* (hérons de la Collection du comte Kuroda, provenant de la Collection des Ashikaga); de *Liang Kai* (Collections des comtes Matsudaira et Sakai), tous deux prestigieux paysagistes, qui vécurent vers 1195-1224; de *Mu h'si* (Mokkei en japonais), élève de *Wu-Chung Ho-Shang*, dont l'œuvre est très bien représentée au Japon où elle a toujours été plus goûtée — et à juste titre — qu'en Chine. Ses animaux mi-fabuleux mi-réels sont demeurés célèbres. Un tigre splendide du Daitokuji, puissamment arcbouté sur ses pattes pour résister à la tempête, porte avec sa signature la date 1269. On cite encore un triptyque du même temple (Kwannon, un singe, une grue) et des paysages un peu moins célèbres.

Il convient enfin de réserver une place spéciale aux maîtres de la famille *Ma* (Ba en japonais), dont plusieurs furent reçus à l'Académie et reçurent la ceinture d'or. Ce furent tous des paysagistes, mais, en outre, certains



Collection H. Vever.

JEUNE FEMME ASSISE SOUS UN ARBRE
Fin des Ming (XVIIe siècle)



(Coll. M[illegible])

FEMME A SON BALCON TENANT UN ÉCRAN
Époque Khang-Hi (XVIIe siècle)

se spécialisèrent dans les genres mentionnés ci-dessous

MA HSING-TSU
[illegible]

MA KUNG-HSIEN [illegible]

MA SHIH-YUNG [illegible]

MA K'UEI [illegible]

MA YUAN [illegible]

MA LIN [illegible]

LI T'AN [illegible]

E. L'époque des *Yuan* (1260-1368) continue et développe les principes élégants et littéraires des Song du Sud. On y relève encore de grands noms comme ceux d'*Indra*, prêtre d'origine indienne du Tenjikuji (fin du XIIIe, commencement du XIVe siècle), très spirituel dans ses peintures légendaires humoristiques en noir (Han shan et Shih tê de la Collection Masuda de Tokyô) ; de *Yen hui* (Ganki en japonais, commencement du XIVe siècle), artiste au talent très varié mais surtout renommé pour ses portraits d'ermites et de saints et de *Tchao Meng-fou* (1254-1322). Ce dernier remplit des fonctions honorifiques auprès de cinq empereurs différents et l'estime en laquelle il a toujours été tenu en Chine explique le grand nombre de ses contrefacteurs (voir la notice du docteur O. Kümmel dans le gros ouvrage de Thieme en cours de publication : *Allgemeinen Lexikon der bildenden Kunstler...*). Néanmoins et malgré certaines réserves qui ont été faites, nous estimons jusqu'à preuve du contraire que le beau rouleau de paysages donné à M. Guimet par la défunte impératrice Tseu-hi est bien dû à son pinceau. Une inscription en vers accompagnant celui-ci déclare que « la caractéristique de cette peinture est son style archaïque semblable à celui de Wang-Wei et aussi son élégance qui rappelle *Mi Nan-Kong* ». Un paysage du temple Nishi Hongwanji de Kyôto est attribuable à *Tchao Mèng-fou* d'après de très sérieuses traditions. On compare enfin ce peintre à *Han Kan* (époque T'ang) pour son habileté à représenter les chevaux.

F. L'époque *Ming* (1368-1644) fait songer quelque peu à notre XVIIIe siècle par sa recherche de l'élégance. Si, dans le genre paysagiste, la décadence se manifeste par suite de la copie trop fréquente des anciens maîtres, il n'en est pas de même de la peinture de genre. Alors que durant la période Song, l'homme ne jouait souvent qu'un rôle épisodique dans les immenses spectacles de la nature, l'artiste lui accorde désormais la première place. Cette tendance s'était déjà annoncée sous les *Yüan* : par l'intermédiaire des *arhats* et des petits dieux on touchait presque à l'humanité. Le dernier pas fut franchi avec les peintres Ming. De là de charmantes scènes d'intérieur ou de la vie des champs. Les divinités elles-mêmes se sont complètement humanisées. Enfin, les peintures d'oiseaux ont gardé une vigueur souvent absente ailleurs. Mais



Coll. de Mme F. Langweil.

DÉESSE CHARGÉE DU PÊCHER DE LONGÉVITÉ
Époque T'sing (xviiie siècle)

bientôt, sous une incroyable fécondité de production, se laisse entrevoir une lente mais inévitable décadence qui ne fera que s'accentuer avec la période *Ta Ts'ing* (du XVIIe siècle à nos jours). Les chefs-d'œuvre, bien rares, sont dès lors dus à des isolés et on est charmé de rencontrer parfois des peintures aussi agréables que le portrait de la petite courtisane *Ma Cheou tch'eng* par elle-même. — Le caractère particulier de ce dernier permet néanmoins de constater combien on se trouve loin des œuvres Tang si majestueuses et des conceptions puissantes des Song.



[illegible]



bientôt
du

tch

sont





Kokka [illegible] — Coll. de M. Tomitaro Hara, Yokohama

Image de Yama Deva (Auteur inconnu, fin du IXe siècle)

Peinture analogue à celle du Temple Kwan-hun au Toji de Kyoto,
consacrée à la même divinité et attribuée à Eri Sozu (925 après J.-C.)



ESQUISSE EN NOIR SUR TOILE DE CHANVRE DU "SHÔSOIN" DE NARA
(Ère Tempyô : 729-748)

II. – LA PEINTURE JAPONAISE

L'HISTOIRE de la peinture japonaise se trouve intimement liée à celle de l'art bouddhique. Le grand courant né dans l'Inde du Nord durant les premiers siècles de notre ère, après avoir parcouru les marches de l'Ouest et du Nord de la Chine (IVe-VIe siècles) et atteint la Corée, vint aboutir au Japon. Sur ce sol vierge, il créa un nouveau foyer artistique dont la puissance s'affirma d'abord dans le domaine de la peinture religieuse (VIIIe-Xe siècles). Puis, la pensée japonaise, après s'être complètement assimilé les idées étrangères, sut les transformer entièrement : la splendide éclosion d'art laïque des maîtres de *Yamato-ye* de l'époque de Kamakura (1185-1336), la plus nationale sans doute qu'ait connue le Japon, fut le fruit d'une longue et persévérante évolution. Par la suite, l'influence chinoise *Song-Yüan* vint rénover des genres en voie de décadence et surtout donner naissance à la grande époque des paysages japonais (XVe-XVIe siècles). Ce sont là certes les trois phases les plus brillantes de l'histoire de la peinture de l'archipel. Par la suite, l'impressionnisme d'un Kôrin (1655-1716), le réalisme de l'Ecole vulgaire d'*Ukiyo-ye* (XVIIe-XIXe siècles), les essais artistiques d'inspiration chinoise *Ming T'sing* (XVIIIe siècle) et leur expression naturaliste dans les écoles de Kyôto (fin du XVIIIe-XIXe siècles) ne purent jamais les faire oublier.

Durant cette longue suite de siècles, certains faits ont manifesté leur action d'une façon continue. Il faut chercher leurs causes profondes dans la situation géographique du Japon et dans la mentalité très particulière du peuple qui l'habitait. Il semble qu'on peut les résumer ainsi :

1° La qualité d'archipel de l'Empire du Soleil-Levant exigeait d'une part qu'à certains intervalles plus ou moins éloignés, les idées continentales vinssent jouer un *rôle excitateur :* moins que tout



LA LÉGENDE DU BODHISATTVA QUI OFFRE SON CORPS À LA TIGRESSE AFFAMÉE

[illegible]

autre, un peuple insulaire peut vivre replié sur lui-même. Mais d'autre part, chaque fois que la saturation fut atteinte, cette même « *insularité* » permit au Japon de s'isoler pour un temps afin de mieux absorber les notions acquises.

2° Peu de peuples ont possédé une *puissance d'assimilation* comparable à celle des Japonais. Toute période d'influence étrangère trop exclusive a toujours été suivie chez eux d'une phase de réaction nationale.

3° Un courant humoristique à tendances impressionnistes, d'expression qui est populaire et d'origine très lointaine dans le temps, fit toujours sentir ses effets parallèlement à ceux d'idées philosophiques, religieuses ou seulement littéraires plus élevées. L'art japonais semble s'y être déridé de la fatigue de plus graves sujets. Né peut-être en même temps que les premières écoles bouddhiques, il s'est exprimé de façons différentes : tantôt par des œuvres isolées (peintures de *Toba Sòjô* : 1053-1140 — illustration de certains Ye-makimonos des XIIIe et XIVe siècles, etc.), tantôt beaucoup plus largement (Ukiyo-ye : XVIIe-XIXe siècles).

4° La géographie même du Japon très morcelé par la mer et par une orographie compliquée, a favorisé la création de centres artistiques particuliers — en même temps que le développement de la féodalité et de la vie provinciale. Sous ce rapport, le massif central du *Hondô*, la principale des îles de l'archipel, a joué un rôle considérable. Les hautes chaînes de bordure séparèrent des régions qui sont comme les deux pôles de l'art japonais : celui de l'ouest (Nara-Kyôto) et celui de l'est (Kamakura-Yedo).

* * *

Il semble difficile d'accorder un caractère artistique à quelques rares décorations de sarcophages comme aussi à ces statuettes assez grossières à but funéraire, dites de Haniwa. Celles-ci sont



TABERNACLE EN « TAMAMUSHI » [illegible] KONDÔ DU HORYUJI

[illegible]

d'ailleurs, sans doute, le résultat d'une *influence chinoise pré-bouddhique* (il en fut exécuté sur le continent dès l'époque Han). Dans l'état actuel des connaissances, il semble que la civilisation japonaise tire presque entièrement son origine de celle de la Chine. En raison de sa situation insulaire à l'extrémité de l'ancien continent, le Japon s'était longtemps trouvé privé des institutions et des arts dont l'empire voisin bénéficiait depuis plusieurs siècles. Le peuple conquérant assez mystérieux, ou mieux les invasions successives qui avaient conquis l'archipel, en repoussant sans cesse vers le nord les autochtones Ebisu (les Aïnos), avaient eu d'ailleurs une tâche difficile à remplir. Il est naturel de penser que dans des conditions aussi instables, l'art n'ait pu naître ni se développer. Les écrits officiels japonais parlent de très anciennes expéditions en Corée, comme des premières manifestations extérieures de la nation japonaise enfin constituée. Mais celles-ci sont quasi-légendaires. On sait seulement de façon certaine qu'en *461* une ambassade coréenne fut reçue par le souverain du Japon et qu'à cette époque, les royaumes du sud de la presqu'île payaient une sorte de tribut. Dès lors, la civilisation chinoise commença à pénétrer au Japon par l'intermédiaire de ces derniers. Mais les idées nouvelles filtrèrent d'abord très lentement. L'étude des caractères chinois, peut-être entreprise dès le IIIe s. de notre ère, se généralisa au Ve. De nombreux artisans coréens débarquèrent au Japon et composèrent sans doute en grande majorité ces corporations de peintres héréditaires, ou *bé*, que le Nihongi signale dès l'année 463. Ce premier art japonais dut, d'ailleurs, avoir un caractère quasi industriel et consister principalement dans la décoration d'objets usuels. Seule la venue du bouddhisme (522-552) put modifier ses tendances pratiques en fournissant aux peintres un but plus élevé : la représentation de la divinité.



Temple du Koyasan en Kii

Attribué à SOZU ESHIN (942-1017)
Fragment de la peinture représentant
AMIDA DESCENDANT DU CIEL AVEC LES 25 BOSATSU

L'influence bouddhique fut immense. Mais, comme nous l'avons vu, la doctrine de Gautama, pendant sa longue traversée de la massive Asie, s'était quelque peu modifiée au contact de ces populations multiples bientôt chrétiennes, nestoriennes et bouddhiques, qui peuplaient les régions aux frontières vagues du nord-ouest du Céleste-Empire. Dès la seconde partie de l'époque *Wei*

493-549), les idées chinoises avaient elles-mêmes modifié la religion nouvelle et l'art qu'elle inspirait. Quant à l'influence exercée par la Corée, elle est plus difficilement discernable. Peut-être lui doit-on une certaine bonhomie dans la représentation des divinités de second ordre moins éloignées de l'humanité que les puissants Bouddhas.

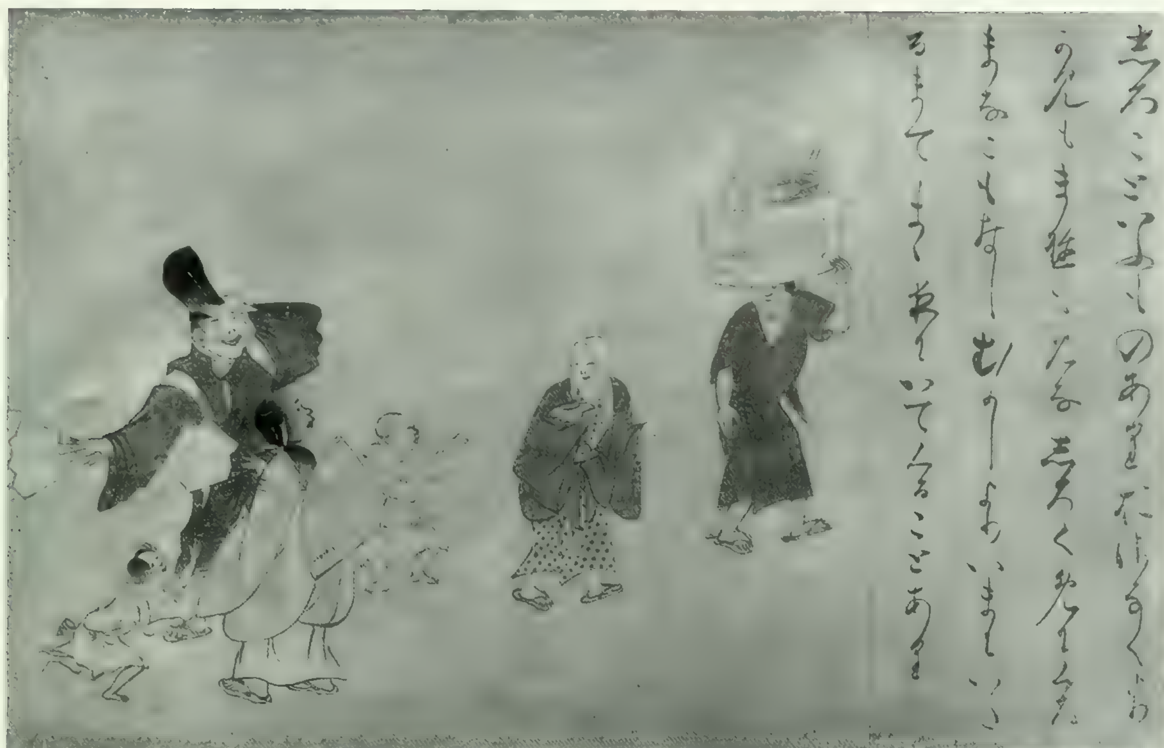
A) L'établissement définitif du Bouddhisme au Japon est dû à plusieurs souverains zélés propagandistes et au célèbre prince *Shôtoku-Taishi* (572-621). Il fallut décorer les quarantes temples qui, dès la fin du vie siècle, se trouvaient édifiés et on fit largement appel aux Coréens. Ceux-ci durent former des élèves japonais. C'est alors que s'ouvrit la première période de l'histoire de l'art du Japon, celle dite sino-coréenne ou de l'impératrice *Suiko* (552-644). Peu d'œuvres restent de cette époque lointaine. L'élégance des formes, les plis harmonieux des drapés, le dessin floral des peintures ornant la châsse du temple de *Hôryûji* (commencement du viie siècle) rappellent le style gréco-bouddhique du Gandhara, mais les attitudes de certaines divinités ont quelque chose de plus hiératisé, de moins souple, faisant penser aux fresques déjà chinoises de la fin de l'époque *Wei* du nord (493-534).

B) L'époque suivante, parfois appelée du nom de l'empereur *Tenchi Ier* (665-710) est une *période de transition*. Les Japonais ont dû abandonner la Corée où le royaume de *Shiragi* a réussi à imposer son autorité aux autres états (milieu du viie siècle) mais, pour prix de la reconnaissance par la Chine de cette nouvelle situation politique, il a dû se déclarer vassal des Tang. La Corée devient bientôt une province de la pensée et de l'art chinois. Des relations directes sont désormais établies entre le Japon et la Chine et, par suite d'une traversée plus facile des milieux intermédiaires, l'influence indo-grecque paraît se faire plus nettement sentir. Il suffit pour s'en convaincre de considérer dans les fresques du *Kondô de Horyûji* (vers 708-715), les profils droits, le déhanchement très prononcé, la grâce des divinités figurées. Mais, en même temps, l'art laïque continue à manifester l'influence sino-coréenne de la période précédente (célèbre portrait de *Shôtoku Taishi* exécuté sous le règne de Temmu Ier : 673-686).

C) Au milieu du viiie s., l'ascendant chinois est de plus en plus marqué sur le Japon : la culture *Tang* parvenue à son apogée est imitée sous toutes ses formes : administrative, littéraire et artistique. Sur le modèle de Ch'ang Nan (l'actuel Singanfou), la nouvelle capitale japonaise « *Nara* la verdoyante s'épanouit comme une fleur embaumée » (*Époque dite de Nara*, 710-794). Grâce à la piété de l'empereur Shômu Ier, le bouddhisme est devenu tout puissant durant l'ère



GATTEN CHANDRA [illegible] peinte par
SHOGA TAKUMA (1182)



Coll. de M. Tomitaro Hara.

FUJIWARA MITSUNAGA (FIN DU XIIe SIÈCLE)

Fragment du *Ye-Makimono* du YAMAI ZÔSHI

Tempyô (729-748), avec ses six premières grandes sectes. Le bonze *Gyôgi* (670-749) a donné une force plus grande à la doctrine indoue par l'artifice du *Ryôbu Shintô* qui tendait à fusionner Shintôisme et religion bouddhique en faisant des anciens Kami les manifestations du Bouddha. De très nombreux temples se sont élevés autour de Nara (Tôdaiji en 751 ; Tôshodaiji en 759 ; Saidaiji en 765) et aussi dans les provinces. Pourtant les peintures de cette époque sont actuellement très rares et cela sans doute pour une double raison : l'action destructive de nombreux cataclysmes (tremblements de terre, incendies) et surtout ce fait que la sculpture était alors jugée plus facile-



Coll. du Comte Tadamichi Sakai

KEION SUMIYOSHI (COMMENCEMENT DU XIIIe SIÈCLE)

Scène extraite du *Ye-Makimono* de L'HISTOIRE DE LA CAMPAGNE DE HEIJI



Coll. de M. Tomitaro Hara

SESSHÛ (1420-1506) — PAYSAGE

ment utilisable pour l'instruction des foules. N'en a-t-il pas d'ailleurs été de même durant une bonne partie de notre moyen âge ?

Il existe au *Shôsoin* une esquisse en noir sur toile de chanvre, où l'idéal nouveau de l'artiste, le plus souvent clerc, se trouve quintessencié. Cette œuvre pleine de promesses et datant vraisemblablement de l'ère *Tempyô* (729-748), ne tire ses effets que de la sûreté et de la vigueur du coup de pinceau, de cette sobriété de trait affectionnée des maîtres Tang. A la même époque, paraît remonter la peinture assez improprement appelée *Taema Mandara* — puisque l'expression de *Mandara* ne commença à être employée que par la secte Shingon au début du IXe siècle, — du temple Taemaji dans la province de Yamashiro, qui prend à tâche de représenter l'ensemble du monde céleste. Elle a été certainement exécutée d'après un prototype *tang*. Ses dimensions atteignent près de quatre mètres carrés. Elle comprend un groupement central de divinités autour de la trinité d'Amida, Kwannon et Seishi, et des scènes séparées occupant tout le pourtour de l'encadrement. Les images divines offrent de grandes ressemblances avec celles gravées sur le pied du célèbre Daibutsu de Nara (commencé en 743) : visages pleins à l'expression très douce avec de longs sourcils se rejoignant presque, analogue disposition des vêtements laissant le torse nu. L'examen de cette peinture malheureusement très abîmée (voir le Kokka n° 251) montre combien on se trouve déjà loin de la tradition gréco-bouddhique. Le souvenir de cette dernière n'apparaît plus guère que dans l'arrangement des drapés. La variété de la composition des fresques et des bas-reliefs gandhâriens est remplacée par une répartition méthodique et presque symétrique des figures.

D'autres œuvres, probablement issues de l'ancien courant de l'époque de Suiko, contrastent assez vivement avec celles inspirées par le Bouddhisme. Nous en donnerons comme exemple très caractérisé le fragment d'un paravent de six feuilles du *Shôsoin* ici représenté ; si le paysage assez sommaire est traité dans un style bien chinois, il n'en est pas de même de la beauté à l'aimable visage arrondi et un peu naïf, à l'attitude nullement compassée. Les mêmes remarques peuvent être faites à propos d'une *Kichijo tennô* du temple de Yakushiji en Yamato, considérée quelque peu comme une idéale Aphrodite dont seuls les attributs, le nymbe et la pêche mystique tenue dans la main, rappellent l'origine divine.

D) En 794, l'empereur Kwammu Ier (782-805) transporta la capitale à Heian, la ville qui devint par la suite Kyôto, et ouvrit ainsi l'ère dite *Heian-no jidai* (749-1185). Artistiquement, il semble qu'il n'y a pas lieu d'adopter pour celle-ci la division historique habituelle (794-885 affermissement de la puissance impériale. — 885-1185 accession au pouvoir de la famille Fujiwara) mais plutôt de distinguer les deux périodes suivantes : de 794 jusqu'au milieu du Xe siècle assimilation progressive des idées étrangères et apogée des Ecoles Bouddhiques ; 950 à 1185, transformation complète des notions absorbées, par le génie national et naissance de l'art laïque.

Le fait capital qui explique la splendide floraison de l'art religieux est l'introduction au Japon des sectes *Tendai* (par Saigyô) et *Shingon* (par Kukai, nom posthume Kôbô Daishi). Alors que les doctrines précédentes reconnaissaient pour principal Dhyani Bouddha Amida, la première place est désormais donnée à Dai Nichi Nyòrai (Vairocana), intelligence suprême dont toutes les autres divinités ne sont que des transformations secondaires, au-dessous duquel trônent en particulier les Bodhisattvas Fugen «celui qui répand la sagesse» généralement figuré sur l'éléphant de la bonne loi et le bon Kwannon, dieu de la charité. D'autre part, avec les Myô-ô, «grands rois lumineux», tels que Fudô, le dieu du glaive et du lacet, on voulait personnifier les instincts violents opposés à l'intelligence pure et sereine, mais mis ici au service de Bouddha contre les dieux malfaisants. En outre la doctrine ésotérique très pro-

fonde et fortement imprégnée de symbolisme se proposait de détruire l'illusion des sens par l'ascétisme et l'absorption de tout l'être humain dans l'essence du monde.

Cette doctrine élevée fut admirablement rendue par la peinture. Dans les œuvres de l'époque, on retrouve les deux catégories de divinités : les pensantes et les agissantes. Les dieux de la première série (image de Yemmaten), sont représentés détachés de tout désir et plongés dans la béatitude céleste. Leur visage est impersonnel. Un rhytme de lignes plein de noblesse et adéquat à l'inspiration de l'artiste est adopté en observation de la règle *Keishô* (ou de la forme répondant à l'idée). Les courbes parfois concentriques et très harmonieuses paraissent toutes répondre à une même formule. Le modelé n'est indiqué que par les lignes et quelques renforcements des teintes dans le voisinage des contours. Les roses, les verts tendres et le vermillon, appliqués généralement par grandes surfaces, nuances dont les unes ont été effacées par le temps et dont les autres sont, au contraire, demeurées assez vives, forment un coloris essentiellement décoratif qu'un emploi très habile de l'or viendra bientôt rehausser.

L'artiste fixe toute son attention sur la figure centrale qui semble émerger du vide, sans trop se préoccuper d'obtenir un effet de profondeur : il ignore presque tout de la perspective. Très fréquemment, des divinités secondaires viennent varier l'effet comme le veut le principe du contraste (*in Yo*). Elles sont alors réprésentées dans des attitudes moins hiératisées, avec des traits plus expressifs et, constatation essentielle, les lignes exprimant sommairement le modelé du corps et les plis des vêtements sont aussi moins majestueuses. On sent que la formule par elles exprimée est plus compliquée.

Toutes ces caractéristiques se trouvent encore renforcées dans la seconde catégorie d'images religieuses où le peintre s'efforce de révéler la *personnalité spéciale* de chaque divinité par l'expression du visage autant que par le geste. Parmi les célestes *agissants*, les plus célèbres sont certainement ces « dieux en colère » dont les *Fudô* du Koyasan offrent le type extrême par la violence et presque la sauvagerie de l'attitude.

Après une pareille analyse, nous ne serons plus étonnés de voir surgir un talent tel que celui du grand *Kose Kanaoka* (1re moitié du xe siècle) dont le génie est un aboutissement et non un point de départ comme avaient paru le croire les premiers auteurs européens qui écrivirent sur l'art japonais. Nombreuses sont, au Japon, les œuvres attribuées à Kanaoka, mais bien peu possèdent une authenticité certaine (*Kwannon aux onze Faces* de la collec-



Coll. du Vicomte Kotei Fukuoka

SESSHÛ (1420-1506) UN FAUCON

tion du Mis Kaòru Inoüe). L'ère *Kònin* (810-823) vit naître d'autre part le *genre semi-religieux*. Le Tôji de Kyôto conserve une série de sept peintures représentant les fondateurs de la secte



[illegible]

PAYSAGE D'HIVER
([illegible])

la Chine son éducatrice. Aussi, durant la seconde partie de l'époque de *Heian* (950-1160), s'engage-t-il dans une voie purement nationale. Les facultés d'observation et de facilité émotionnelle de l'artiste japonais si habile à saisir l'*impression du moment*, un sentiment profond de la nature, la tendance à exprimer l'essence intime des choses (*Seido*) par quelques traits caractéristiques plutôt qu'à rendre exactement tous les détails de leur aspect extérieur, la recherche d'une élégance spéciale toute faite de distinction, transforment les principes d'outre-mer. En outre, un certain désir de réalisme apparaît nettement dans les portraits de prêtres célèbres et d'empereurs, et contraste avec les types divins sortis de l'atelier officiel du *Yedokoro*.

Le Bouddhisme lui-même se modifie d'ailleurs. Les doctrines élevées de l'ésotérisme ne sont plus guères comprises. Pour parvenir au *Jôdô*, au « paradis de l'ouest » situé à mi-chemin entre le monde de souffrance et la béatitude infinie, on s'adresse surtout désormais au compatissant Amida. Le sujet traité par le *Sôzu* (évêque) *Eshin* (942-1017) d'Amida et des vingt-cinq Bosatsu descendant des cieux vers la terre pour recevoir l'âme d'un pieux ermite devient classique. Les images divines ne gardent plus une hautaine immobilité, *elles se déplacent* dans un paysage plus ou moins sommairement indiqué. L'ornementation s'est enrichie par la fréquente application d'or en feuille (kirikane) et de couleurs assez vives. Toutes ces tendances s'affirment dans l'école de *Takuma* créée par *Tamenari* (vers 1037-1059), plus japonaise que les autres écoles bouddhiques. Un autre fait montre clairement comment *la peinture laïque japonaise sortit peu à peu de l'art religieux*. Motomitsu, fondateur de la très yamatisante école de Kasuga, fut d'abord l'élève de Kose Kinmochi et commença par exécuter *des Butsuye* (images bouddhiques). Il créa une technique nouvelle consis-

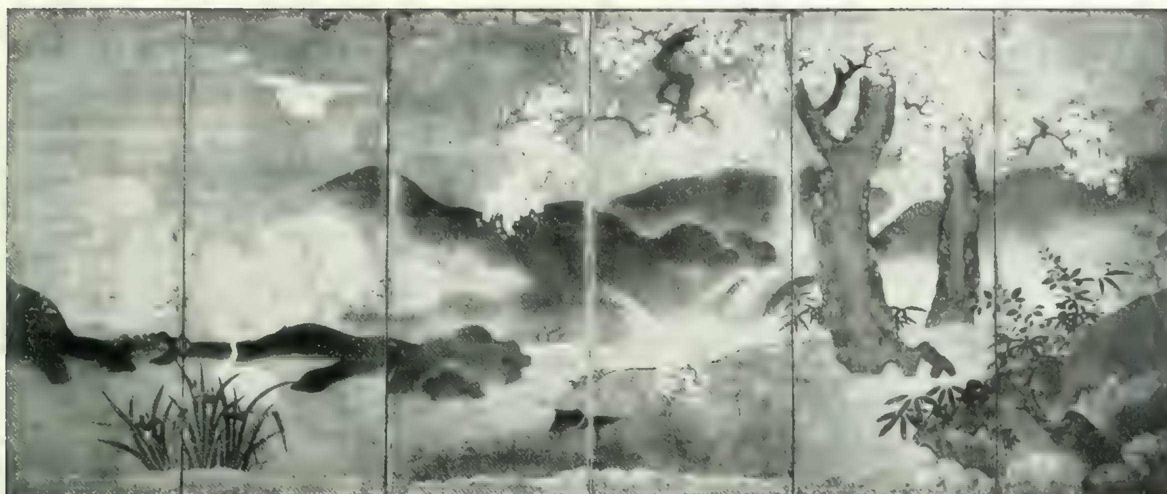


[illegible]

KÔRIN (1661-1716)
UNE BONNE [illegible]

Shingon dont deux auraient été exécutées par Kôbo Daishi en personne. Ces peintures, au coloris un peu plat, visent à un certain réalisme et sont en cela les héritières des œuvres Tang appartenant à la même catégorie. On doit voir en elles les ancêtres des si nombreux portraits de prêtres des époques suivantes.

E) Dès la fin du IX[e] siècle, les Tang sont tombés en pleine décadence. Le Japon ne juge bientôt plus utile de conserver des relations officielles avec



Coll. de M. Zenzaemon Suzuki

PARAVENT DE L' " ÉPOQUE DE MOMOYAMA " (1585-1602)

tant à tenir le pinceau obliquement par rapport à la soie ou au papier. A sa suite, ses descendants, — parmi lesquels s'illustra surtout *Takayoshi* (vers 1072-1076), l'auteur du rouleau de peintures du célèbre roman du genji Monogatari, — devinrent en quelque sorte les peintres officiels de la cour. Leurs œuvres très décoratives, dont le coloris d'abord assez sobre devint par la suite un peu épais, renferment encore bien des imperfections : rendu schématique des traits du visage à l'aide de traits et de crochets (procédé dit *hikime kagihana)*, raideur voulue des attitudes des courtisans aux amples vêtements empesés, perspectives d'intérieurs assez étranges obtenues en



Coll. de M. Kinshichi Beppu.

KENZAN (OGATA), FRÈRE DE KÔRIN (1663-1743)
UN HAHACHÔ SUR UN ROCHER

faisant disparaître le toit des habitations (convention nommée *Yanuki)*. Mais elles fournissent une très intéressante représentation de la somptuosité de l'époque.

F) Les Fujiwara épuisés par le luxe d'une vie de plaisirs perdent leur puissance. Dès lors va commencer *l'ère guerrière de Kamakura* (1185-1337). Il y a maintenant deux cours : celle de Kyôto, élégante et raffinée, qui conserve la tradition des bonnes manières et celle de Kamakura dominée — au début tout au moins — par les mœurs austères des *Bushi*. Tout l'art de la période reflète ces deux tendances différentes. La seconde surtout se montre productrice d'œuvres grandioses mais dans le *sens humain* et non plus dans le divin. L'art descend de la hauteur où l'avait placé la pensée bouddhique pour exprimer les passions terrestres. D'autre part, si l'école de *Takuma*, changeant son style, s'inspire des *Song* avec *Shôga* (vers 1214), les *Kasuga* et les *Tosa* demeurent franchement japonais.

Nous parvenons à une époque de l'histoire de la peinture japonaise où il convient de s'arrêter quelque peu, parce qu'elle est marquée par *une des plus parfaites réalisations du génie national :* le *ye makimono* des maîtres de *Yamato ye* (ou artistes purement nationaux).

On appeile *ye makimono* un rouleau de peintures s'étendant dans le sens de la largeur, contrairement au *kakemono* qui, destiné à être pendu, se développe dans celui de la hauteur. Son origine est très ancienne. Dès l'époque de *Nara* (710-794) on trouve des écrits bouddhiques ornés de peintures. A l'origine, l'illustration était subordonnée au texte pour en renforcer les renseignements comme dans les manuscrits enluminés de notre moyen



TOYONOBU (ISHYKAWA, 1711-1785)

LE COUP DE VENT

âge, mais peu à peu, les peintures devinrent la partie principale. On sut enfin les rendre assez claires et expressives pour rendre inutile toute explication calligraphiée. Quant à la forme même de rouleau du *makimono*, on sait qu'elle est certainement antérieure au IXe siècle et nous avons vu les Kasuga l'adopter dès la seconde moitié de l'époque de Heian.

Les sujets illustrés par les maîtres de *Yamato* ye sont de trois sortes : contes ou romans (tels que l'*Ise* et le *Genji-monogatari*), récits historiques, légendes religieuses.

Le fondateur véritable du style dans son expression la plus énergique, fut un certain archevêque *(dai Sôjo)* de *Toba* dont le nom personnel était *Kakuyu* (1053-1140). Ses peintures sont de deux genres. Dans des makimonos en noir (Kòsanji de la province de Yamashiro), il a représenté la gent animale, chevaux en liberté, taureaux combattant, singes voulant imiter l'homme. D'autre part, son illustration du *Shigi-çan-engi*, nous raconte la fondation d'un temple de ce nom et inaugure la série des légendes religieuses. Le talent de *Toba Sôjo* est avant tout souple, nerveux, préoccupé de pittoresque. Sans tenir un compte exact des proportions des personnages, il se préoccupe avant tout de l'expression souvent caricaturée de leur physionomie. Le coloris est sobre et les tons neutres y dominent.

A la fin du XIIe siècle et durant une bonne partie du XIIIe, un grand vent d'héroïsme souffla sur le Japon. Aux luttes entre les familles rivales succédèrent celles contre les envahisseurs mongols (1274-1281). Les bonzes eux-mêmes se mirent à porter les deux sabres. On comprend qu'en de telles circonstances les peintres se soient trouvés naturellement portés à représenter les foules agissantes et le tumulte des batailles. Les vertus guerrières de l'époque se reflétèrent dans les œuvres des maîtres géniaux que furent *Mitsunaga* et *Keion Sumiyoshi* (vers 1175-1210).

Fujiwara Mitsunaga a



HARUNOBU

LE BAIN DE PIEDS

groupé de nombreux personnages dans les scènes débordantes de vie de ses *Aventures de Ban Dainagon* (collection du comte Tadamichi Sakai) et les diableries de son *Yamai Zoshi* dignes d'un Bosch ou d'un Callot. Son dessin très nerveux témoigne d'une admirable sûreté de pinceau. *Keion*, frère cadet de *Mitsunaga*, est l'auteur des illustrations de l'*Histoire de la Campagne de Heiji* où Minamoto et Taira s'exterminèrent, que l'on a qualifiée de « plus grandiose image de la guerre qui ait jamais été peinte », où l'on admire la violence des corps à corps et les allures très réalistes données aux chevaux. Le coloris est beaucoup plus brillant que celui des peintres précédents.



Coll. A. Marquet

HARUNOBU — JEUNE FEMME SOIGNANT SES FLEURS PAR UN TEMPS DE NEIGE

Il convient enfin de citer le nom de *Tsunetaka* (vers 1250), fondateur de la lignée des *Tosa* et auteur d'une Vie du prêtre *Saigyô Hoshi*.

Si l'on pénètre plus avant dans l'analyse, on voit que les illustrateurs de Ye makimonos s'efforcent avant tout de faire œuvre claire et compréhensible et de donner l'impression de la vie. Dédaignant les détails, ils ne s'attachent qu'à l'*essentiel* dans les physionomies ou dans les gestes des personnages : de là les lignes *synthétiques* et *nerveuses* tracées par leur pinceau. Les



Coll. H. Vever.

HARUNOBU (1703-1770)

JEUNES FEMMES A LEUR TOILETTE



Coll. H. Vever.

HARUNOBU — PROMENADE SENTIMENTALE



Coll. H. Vever.

KIYOMITSU (1735-1785)
AU SORTIR DU BAIN

plis des vêtements semblent, par exemple, participer à la course des personnages tellement ils sont vivement traités. Le nombre des lignes supplée dans une certaine mesure au manque de modelé. Il est inexact de dire que *la* perspective fait absolument défaut et plus juste d'en distinguer *une* spéciale correspondant à la position d'un observateur placé en arrière de la peinture et la dominant quelque peu au lieu d'être en avant. C'est ainsi que les personnages les plus éloignés sont représentés les plus grands (Voir *Stilanalysen als Einführung in die Japanische Malerei* du Dr W. Cohn). Tout ceci déroute quelque peu notre mentalité européenne et nous porte à des affirmations prématurées. Enfin la scène principale n'occupe pas forcément le centre de la peinture. Dans ce genre, plus que dans tout autre, l'artiste recherche les effets du contraste (*in yo*). Quant au paysage, il est en général assez sommaire dans les *makimonos* de la première moitié du XIIIe siècle et, surtout, l'horizon lui fait défaut.

A ce point de vue particulier une autre sorte d'œuvres du début de l'ère de *Kamakura* est beaucoup plus intéressante. Nous voulons parler de ces *Sanzui Byôbu* (paravents ornés de paysages) qu'on employait dès l'époque précédente dans certaines cérémonies religieuses. Ils font directement suite à ces essais paysagistes signalés dans les peintures bouddhiques exécutées sous l'influence du prêtre *Eshin*.



Coll. H. Vever.

BUNCHO (IPPITSUSAI, ?-1796)
JEUNE FEMME CONTEMPLANT LA NEIGE

Désormais, ce ne sont plus les hautes montagnes de la Chine, mais bien les plaines ondulées ou les collines des environs de Kyôto et de Nara que le peintre s'efforce de représenter. De grands cours d'eau paisibles y déroulent leurs méandres, de beaux arbres et des maisons viennent encore égayer l'ensemble où quelques personnages font leur apparition. Les contours des hauteurs sont renforcés par la large bande ombrée d'un bleu vert de la technique *Mosenbo*.

Dès la fin du XIIIe siècle, certaines caractéristiques nouvelles apparaissent dans les *Ye makimonos* et plus particulièrement dans ceux illustrant des légendes religieuses, telles que la *Vie*



Coll. H. Vever.

SHARAKU (vers 1780) HOMME A LA PIPE

du prêtre Ippen de En-i (1299) et celle de *Hônen Shônin*, un des fondateurs de la secte Jôdô, par *Tosa Yosimitsu* (vers 1299-1316). Le peintre s'y efforce de représenter fidèlement les sites choisis pour édifier des temples et il dispose d'une technique plus perfectionnée *due à l'étude des modèles Song* qui se répandent de plus en plus au Japon. Par un coloris clair et sans empâtement, on s'attache désormais à rendre la fluidité de l'atmosphère et les jeux de la lumière traversant les brouillards. Nous avons expliqué ailleurs (*Revue des Deux Mondes* du 1er septembre 1912) que ces longues bandes brumeuses desquelles émergent les sommets des arbres, si fréquentes chez les maîtres Tosa, sont loin d'être aussi conventionnelles qu'elles le paraissent au premier abord. Une autre innovation des *Ye-makimonos* consiste dans la place faite parfois à de très modestes gens du peuple employés aux métiers les plus humbles (*Charpentiers au travail* du makimono du *Tengu Soshi* peint en 1296). *Les peintres de la fin du* XIIIe *siècle se montrent ainsi les vrais précurseurs de l'Ecole d'Ukiyo-ye du* XVIIe.



Coll. H. Vever.

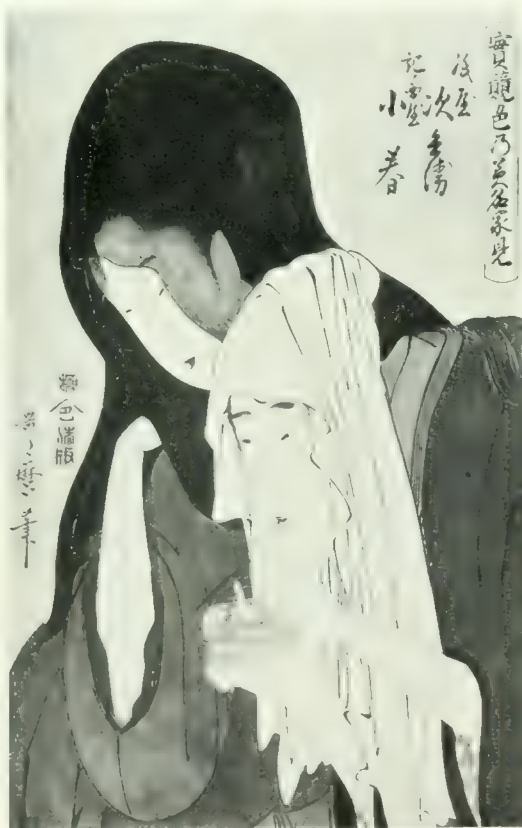
OUTAMARO (1754-1806)
LE DÉJEUNER DE BÉBÉ

Dans l'histoire du portrait, nous retrouvons deux phases analogues à celles observées dans l'évolution de la peinture de makimono. Durant la fin du XIIe siècle et la plus grande partie du XIIIe, ce genre montre toutes les caractéristiques des



Coll. A. Marotti.

OUTAMARO (1754-1806) — JEUNE FEMME FUMANT



Coll. H. Vever.

OUTAMARO (1754-1806) — SORTIE NOCTURNE

œuvres Yamatoye des Kasuga: dignité des attitudes, couleurs brillantes et surtout empâtements très caractéristiques de couleur blanche étendus sur les visages, puis surdécorés d'un pinceau délicat figurant les traits. Parmi les chefs-d'œuvre de cette période, on cite un *Portrait de l'empereur Goshirakawa* (comencement du XIIIe siècle) ; un autre du prêtre *Mongaku* dû peut-être à *Fujiwara Takanobu* (1146-1205) et enfin la série fameuse des poètes attribuée à tort ou à raison à *Fujiwara Nobuzane* (1177-1265).

Par contre, à la fin de l'époque de Kamakura, s'accomplit une transformation analogue à celle du paysage. Sous la même influeuce Song, amie des couleurs claires et très attachée à l'expression du beau plastique, les enduits de couleur blanche disparaissent. On vise davantage au réalisme en s'efforçant de mieux individualiser les traits. (*Portrait du prêtre Daitokushi :* milieu du XIVe siècle).

G) A partir de la fin du XIVe siècle, les anciennes qualités des peintures des Tosa se perdent. Le coloris devient trop vif, les attitudes des personnages retournent à l'expression conventionnelle qui leur était donnée chez les premiers *Kasuga*. Les peintres se font miniaturistes, préoccupés avant tout du fini des moindres détails, et se contenteront désormais de fournir de belles images destinées à distraire les loisirs des hautes classes de la société, reproduisant inlassablement d'analogues scènes de fêtes et de beaux costumes de la cour.

C'est alors que le grand courant d'inspiration chinoise *Song-Yuan* passe sur le Japon et occasionne une splendide renaissance dont les effets se font pleinement sentir lorsque les Ashikaga (1337-1573) ont mis fin aux troubles de la seconde moitié du XIVe siècle. Les relations se trouvent alors rétablies avec la Chine. La secte bouddhiste *Zen* recommande à ses adeptes de prendre pour sujet de leurs méditations le grand calme de la nature et sa marche immuable vers des fins lointaines, non influencée par l'agitation humaine. La sobriété élégante du *Sumi* (couleur noire) triomphe et réagit contre l'éclat des nuances violentes et des ors habituels aux Tosa de la décadence. *La troisième grande époque de l'histoire de la peinture japonaise, celle des splendides paysages du genre Kara-ye* (littéralement peintures chinoises) exprime merveilleusement cet amour de la nature, caractéristique essentielle du génie de la race.



GOSHUN MATSUMURA (1742-1811)
SCÈNE D'AUTOMNE

Cette période glorieuse, qui embrasse plus de deux siècles, peut être ainsi résumée :

1° Elle débute par une *phase de lente élaboration* (XIVe siècle, première moitié du XVe) où l'on doit citer comme *jalons principaux* les noms de : *Kao* (mort au milieu du XIVe s.), du bonze *Shôkei* (Keishoki), du premier *Shûbun*, chinois naturalisé japonais (vers 1375-1378), auteur de paysages, de croquis de fleurs et d'oiseaux. Puis viennent les *maîtres de transition* que sont : *Minchô* (ou Cho-Densu, 1352-1431), surnommé le Fra Angelico du Japon, en raison de son zèle pieux à exécuter les portraits des saints taoistes et bouddhiques : *Josetsu* (1304-1427), qui eut la gloire d'être le maître de *Shûbun* (première moitié du XVe s.), au talent si puissant et si varié, et d'influencer l'œuvre des paysagistes d'apogée de la période suivante.

2° La phase de plein épanouissement comprend la fin du XVe et la plus grande partie du XVIe siècle. Elle est dominée par deux grands noms, ceux de *Sesshu* (1420-1506) et de *Kano Motonobu* (1476-1559).

Sesshù est, sans conteste, le plus prestigieux paysagiste qu'ait possédé le Japon. Adepte de l'École du Nord au style si *vigoureux*, il se souvient souvent des sites admirés en Chine, soit directe-



Kokka, n° 191. *Coll. de la Maison Impériale du Japon.*

ITO JAKUCHU (1716-1800). — L'ASSEMBLÉE DES COQS

ment, soit plus encore dans les œuvres des maîtres Song. Mais cette influence d'outre-mer ne diminue nullement son originalité (série de paysages des quatre saisons de la collection du Marquis Kuroda Nagashige). Parfois même d'ailleurs, il tient à évoquer des paysages purement japonais, tels que celui de la vallée de Gôkei où la rivière Makitani traverse un véritable cañon.

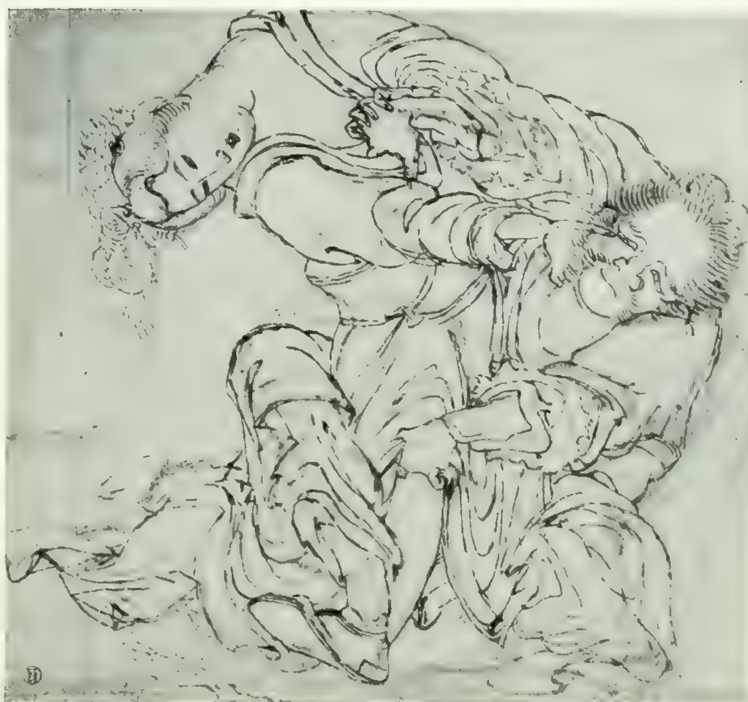
L'œuvre de *Kano-Motonobu*, fils de *Masanobu* (1453 à 1550), le fondateur de la dynastie des Kano, est extrêmement variée. En tant que paysagiste (scènes de Hsiao et de Hsiang, série des quatre arts d'agrément du temple Myôshinji), on doit rendre pleine justice à la grandeur de ses conceptions et à la note très japonaise qu'il a su y introduire. Ce fut, en outre, un bon peintre d'oiseaux et de fleurs, ainsi que de scènes légendaires au *Sumi*. Mais on doit reconnaître qu'il fut peu heureux dans ses tentatives de fusion des deux écoles (la chinoise et celle de Tosa. Il avait épousé la fille de Tosa Mitsunobu.) Dans les Ye-makimonos, expressions de cet essai, les personnages ont des attitudes trop souvent maniérées et les couleurs sont trop crues. Il faudrait encore citer *Sesson* (vers 1570-1591), qui fut un des premiers à introduire dans la peinture japonaise l'expression des forces naturelles en lutte contre les créatures et le règne végétal et la lignée des *Ami* (*No*, *Ge* et *So*), dont le dernier, *Soami* (vers 1450-1525), se rapproche de très près de l'*Ecole du Sud chinoise*.

Ce resumé si bref effectué, il nous paraît impossible de ne pas indiquer sommairement les caractéristiques essentielles du paysage japonais parvenu à l'apogée. Son nom même de *San sui* (montagnes et eaux) indique clairement les deux éléments principaux qui entrent dans sa composition. La plus grande loi qui régisse le genre est celle dite *Ten-chi-jin* (littéralement ciel, terre et homme). Dans tout paysage, on doit trouver l'élément sublime (*Ten*), généralement figuré par la montagne, qui tient la place la plus importante. Puis vient le *chi* (terre), dont le rôle complémentaire est exprimé, par exemple, par des blocs de rocher séparés et enfin le *jin* (l'homme), c'est-à-dire la *partie vivante* de la peinture (arbres,



(Coll. H. Vever)

KIYONAGA (1752-1815). — RÉUNION INTIME SUR LA TERRASSE, AU BORD DE LA MER



Coll. H. Vever.

HOKUSAI (1760-1849) — L'ENLÈVEMENT

animaux, personnages, etc.). Cet ensemble est destiné à fournir à la composition l'*unité dans la variété*.

Nous avons déjà indiqué combien les maîtres chinois ont mis de diversité dans la technique de la montagne. Il en va de même de leurs disciples japonais. *Sesshû*, par exemple, affectionne les hautes montagnes répondant souvent au type dit *Han to shun* (cristaux d'alun), figuré par des coups de pinceau brisés et anguleux qui correspondent parfaitement au style sévère de l'Ecole du Nord (Hokuju). On croit parfois reconnaitre certains types dolomitiques du Setchoan, mais, en réalité, le peintre ne cherche pas à copier tel site particulier, mais plutôt à faire entrer dans son œuvre idéaliste des éléments naturels de provenances diverses. Les montagnes d'un *Soami* sont moins grandioses et empruntent leurs contours arrondis aux modes de représentation traditionnels des artistes de l'Ecole du Sud (Nanryo), dits : *Ramma shun* (fibres de chanvre emmêlées, séchées), et *Gyu mo shun* (plis du cou d'une vache), où les courbes



Coll. du Dr Miyamoto, de Tokyo

HOKUSAI (1760-1849) — PAGE EXTRAITE DES "DAILY EXORCISMS"



Coll. de M. Kos Hamma.

SHIBA KOKAN (1747-1818). — VUE DE TAKANAWA A YEDO
(Influence européenne très nette)

jouent le premier rôle. L'artiste japonais donne à ses paysages un aspect différent suivant les saisons (*Shiki no Sansui*). Il nous montre la nature endormie par l'hiver, se réveillant au printemps. Il peint l'arbre vernal dégingandé comme un enfant à l'âge de croissance, projetant dans toutes les directions de longues branches nerveuses, tandis que l'arbre de l'été se charge majestueusement d'un lourd feuillage. C'est qu'en représentant les choses inanimées comme les êtres vivants, il sent profondément leur nature intime (*kokoro mochi*) : la crispation des racines accrochées à un rocher, la puissante montée de la sève printanière, par exemple.

La perspective aérienne, désormais très poussée, est obtenue par la différenciation d'éclairement des plans successifs (masses montagneuses formant portants de décors échelonnés dans le sens de la profondeur chez Sesshû) et par une savante graduation des teintes légères qui rendent la fluidité de l'atmosphère. Grâce à cette dernière, l'École du Sud, dont l'horizon est plus reculé, a réussi à donner l'impression de grisaille des jours de pluie, à plonger ses paysages dans la clarté radieuse des beaux soleils ou à les éclairer doucement de la pâle lumière de la lune, faiseuse de « nature argentée ». Chez certains artistes (*Sesshu*, *Motonobu*), la plupart des contours sont marqués par des lignes ; chez d'autres (Soami), la technique ne consiste qu'en une juxtaposition de touches du pinceau. Toute la gamme des noirs de cette merveilleuse couleur qu'est le *sumi* concoure au coloris, admettant seulement parfois l'adjonction de nuances très légères (principalement le bistre, le brun et le vert).

H) L'époque *Ashikaga*, durant laquelle l'art japonais a atteint une des plus hautes réalisations, sombre dans de nouvelles guerres civiles. Lorsque *Toyotomi Hideyoshi* eut refait un peu de calme dans l'empire, la peinture se transforma, visant surtout désormais à l'*effet décoratif* si développé dans les superbes paravents au fond d'or et aux couleurs brillantes de l'époque de *Momoyama* (1586-1603) qui fait sentir son influence jusque vers 1660 et fut illustrée par les maîtres Kano *Eitoku* (1543-1590) et *Sanraku* (1559 ou 1573 à 1635). — Certaines œuvres donnent alors un peu l'impression d'un luxe de parvenu.

I) Avec les *Tokugawa* (1603-1868) la société japonaise se poliça mais aussi se cristallisa dans une hiérarchie cérémonieuse. Les anciennes écoles, après des artistes tels que *Tosa Mitsuoki* (1617-1691) et le très spirituel *Kano Tanyu* (1602-1674), virent peu à peu se tarir les sources de leur meilleure inspiration. Finalement on tomba dans la recherche de la difficulté à vaincre, du tour de force technique, d'où des œuvres parfois trop compliquées, étouffées sous l'accumulation des détails. La célèbre ère de *Genroku* (1688-1703) personnifie bien une époque aux mœurs amollies



Coll. H. Vever.

HIROSHIGE (1792-1858) — SUR LA ROUTE DU TÔKAÏDO

où tous, nobles et marchands enrichis, rivalisent d'un luxe un peu lourd qu'on retrouve dans la peinture.

Néanmoins, c'est de la classe bourgeoise que sort *Kôrin* (1661 à 1716) qui rénove et développe *le style impressionniste* parfois manifesté dans certaines œuvres Ashikaga et remis à la mode par *Koètsu* (vers 1556-1637), répondant d'ailleurs parfaitement à certaines tendances du caractère japonais.

Egalement dans leur désir de faire œuvre nouvelle, des artistes disciples des Célestiaux *Chin nan p'in* (vers 1716-1735 — courant *Ming* du nord réaliste et au coloris éminemment décoratif) et *I-fu kyu* (vers 1730-1750 — influence *Bunjingwa* ou de la « peinture de lettrés. » de l'Ecole chinoise du sud *Ming-Tsing*), s'adressent aux maîtres des nouvelles dynasties de l'Empire du Milieu. Ce sont *Ike Taiga* (1723-1777), *Buson* (1716-1783), *Tani Bunchô* (1765-1842).

Mais leur tentative n'atteint qu'un public restreint de raffinés. Tandis que les hautes classes de la société ne veulent admettre que les anciens genres, *un courant populaire* tendant au réalisme crée l'*école d'Ukiyoye* avec *Matabei I* (1577-1643), d'abord élève des Tosa et *Hishikawa Moronobu* (1626-1695). Cette école nouvelle est, en somme, l'héritière lointaine des maîtres de *Ye makimonos* du XIIIe siècle, en ce sens que, comme ces derniers, elle cherche à donner avant tout l'impression de la vie et du mouvement. Mais désormais, on estime qu'aucun sujet n'est indigne du pinceau de l'artiste. On peint les travaux des champs et de la ville, la vie familiale, les beautés des maisons vertes (*Kiyonaga* 1752-1815 ; *Utamaro* 1754-1806), les acteurs (les *Torii*, successeurs de Kiyonobu I 1664-1722 ; *Sharaku*, vers 1780-1795), en un mot, toutes les scènes de ce « monde qui passe ». Disons à ce propos que les Japonais éclairés n'ont jamais tenu en grande faveur les dessins d'*Ukiyo*. Non seulement ils déclarent vulgaires les sujets et le style, mais ils estiment en outre que l'estampe, but principal de tous les artistes de l'école, *manque d'individualité*, comme n'étant pas la production entière et spontanée d'un même pinceau, mais bien *l'œuvre collective* du peintre, du graveur sur bois, de l'artisan qui étend la couleur sur les planches et de l'imprimeur. On sait que nous autres Européens, cherchons dans un autre ordre d'idées les qualités de l'Ecole : expression humoristique de la vie japonaise sous toutes ses formes, synthèse de dessin, charme d'un coloris évoluant du plus simple au plus somptueux.

Au XVIIIe siècle, les artistes d'*Ukiyo ye* règnent à *Yedo*, la capitale shogunale, où s'est créée l'estampe en noir (*Okumura Masanobu*, 1690-1768 ; les

Torii) enluminée à la main, puis celle en couleurs *Harunobu*, 1718-1770 ; *Shunshô*, 1726-1792). *Hokusai* (1760 à 1849), le prince de la fantaisie, compose ses « dix mille dessins » *(mangwa)* et beaucoup d'autres... Avec *Shiba Kokan* (1747-1818) qui s'inspire des œuvres européennes et adopte leur perspective, et *Hiroshige I* (1792-1858), il *rénove le genre paysagiste*.

Pendant ce temps, *Kyôto*, la vieille capitale impériale, *vise au naturalisme* avec les écoles si attachantes d'*Okyo* (1733-1795), de *Shijo* et de *Ganku* (1749-1838) issues du courant Ming-Tsing *assez sensiblement modifié par le génie national*.

Ces diverses tendances se poursuivent jusqu'en 1868, époque de la Restauration impériale et de la réouverture du Japon aux étrangers, et se retrouvent encore dans les œuvres des peintres contemporains. Parmi ceux-ci, certains abandonnent la soie et les couleurs légères pour l'huile ; d'autres conservent ces anciens procédés mieux faits pour leur idéal, tout en rénovant quelque peu leur inspiration et leur technique, sous l'influence de l'Europe, et c'est peut-être sur ses derniers que repose l'avenir artistique de leur beau pays.



HIROSHIGE (1792-1858). — UNE SCÈNE DU TOKAIDO

ART PERSAN



Salomon et la Reine de Saba



Coll. H. Vever

Salomon et la Reine de Saba

Ils sont assis sur un trône, la huppe messagère à leur côté. En face du trône le grand ministre Assaf. Autour du roi sont groupés des animaux de toute espèce, des démons et des divs, des anges, des oiseaux fantastiques et un simourgh, êtres que Salomon considérait comme étant aussi ses sujets. (Tradition coranique.)

Auteur inconnu. — Période Séfévide. — Première moitié du XVI[e] siècle.



Coll. R. Kœchlin

DEUX PERSONNAGES CHACUN SOUS UN ARBRE

Page d'un manuscrit d'une traduction arabe du 5e discours de *Dioscoride*, daté de 1222. — École de Mésopotamie ou de Bagdad (XIIIe siècle)

III. — LA PEINTURE MUSULMANE

MÉSOPOTAMIE. — PERSE. — INDE MUSULMANE.

I

Ce serait s'exposer à une désillusion que de vouloir rechercher dans la peinture musulmane les hautes conceptions de l'art d'Extrême-Orient. Les artistes arabes et persans se sont peu préoccupés de philosophie et la métaphysique n'a jamais été leur fait. Chez eux la forme prime sans cesse le fond. Peintres mésopotamiens des époques où une foi moins vive permettait la représentation des êtres animés, comme Iraniens hérétiques, tous ont été surtout intéressés par l'homme *agissant* ou *sentant* mais *pensant* peu : combattant, festoyant, écoutant des musiciens ou de bons conteurs. Le qualificatif de *sensuel* semble caractériser essentiellement la peinture comme la poésie de ces pays. Toutes deux sont surtout *descriptives* et c'est par son côté *décoratif* que la peinture musulmane nous séduit. On ne trouve que fort rarement dans cette dernière une connaissance exacte de l'anatomie humaine. Elle est, en outre, généralement incapable de suppléer à l'insuffisance de la perspective linéaire par l'étude des milieux aériens, comme l'ont fait de façon si heureuse les maîtres paysagistes chinois et japonais. Mais telle qu'elle est, elle nous séduit par son souci de l'élégance, par la puissance lumineuse du coloris qui, de la grisaille, s'élève jusqu'aux nuances violentes et à la rutilance de l'or et aussi par les scènes historiques ou légendaires auxquelles elle nous fait assister.



Coll. H. Vever

ÉCHANSON

Miniature provenant d'un manuscrit de la traduction arabe du *Traité des Automates hydrauliques* de Philon de Byzance. École de Mésopotamie ou de Bagdad (1re moitié du XIIIe siècle)

II

LES ÉCOLES MÉSOPOTAMIENNES

Au point de vue artistique, l'élément *arabe* a surtout joué un rôle d'agent de transmission. Le flot sémite qui s'étendit au VIIIe s. des portes de l'Inde jusqu'au Maghreb extrême, servit de *véhicule* aux idées de l'est comme de l'ouest et travailla à leur fusion. On peut comparer son action à celle des peuplades mouvantes du nord et de l'ouest de la Chine qui transmirent à cette dernière les traditions indo-grecques du *Gandhâra* puis, par la suite, répandirent les principes de l'art *Tang*. Par bonheur, ce courant *arabe* violent mais sans grande profondeur laissa subsister en de nombreuses régions le substratum ancien et son action ne nivela que la surface. Les sédentaires reprirent vite courage et se souvinrent de leurs lointaines origines. C'est ainsi que du IXe au XIIe siècle, l'élément arabe disparut rapidement en *Iran* et en *Transoxiane*. Par la suite, les invasions turques et mongoles eurent le même sort et subirent l'influence des vaincus plus civilisés.

Le centre de gravité de l'art arabe se déplaça en même temps que le siège de la puissance des Califes. Avec la dynastie *Ommiade* (661-750), il sembla devoir se fixer près des rives de la Méditerranée. On sait, d'après le témoignage de *Makrisi*, que de nombreux peintres décorèrent les mosquées de *Damas*. Mais, par malheur, il ne reste plus rien de leurs œuvres. Si l'on en juge par les fresques aux sujets empruntés tant à la vie courante qu'au monde animal, du château de *Kuseir-Amra*, dans le désert de l'est de *Moab* (VIIIe-IXe siècles), qui semblent se rattacher encore à la période artistique précédente, des peintres byzantins ou gréco-syriens



QUATRE DOCTEURS DISCUTANT SOUS UN ARBRE

[illegible]

eurent une bonne part dans ces premières réalisations artistiques.

Les *Abbassides* allèrent bientôt s'établir dans le vieil *Irak*. *Bagdad* (762) et *Bassora* ressuscitèrent les splendeurs de *Babylone*. Les mœurs s'y relâchèrent, le sentiment religieux devint moins vif et toléra la représentation des êtres animés abhorrée du sémite, qu'il fût juif ou arabe. Les influences de l'Occident et de l'Orient-Extrême, de Byzance et de la Chine parvinrent dans la vallée du Tigre, s'y fondirent et créèrent un style qui, par un choc en retour, rayonna vers l'Egypte des *Fatimites* (Xe-XIe siècles), la Syrie et l'Iran.



Coll. H. Kevorkyan

PAGE EXTRAITE DU "MENAFI EL HEYWANAT"
Manuscrit persan du XIIIe siècle

Les invasions des peuplades du nord-est jouèrent un rôle prédominant dans cette diffusion artistique. Les *Seldjouks*, descendants de *Bougou Soldjigha*, l'un des fils du légendaire *Along go*, lui-même ancêtre du Mongol *Tchinghiz-Khan*, étendirent leur pouvoir sur la Perse (1038-1194) et l'Asie Mineure (1074-1294). En 1055, leur chef *Tugrul bey* se fit reconnaître lieutenant du Calife. Comme leur royaume touchait aux possessions byzantines d'Asie Mineure, il n'est pas étonnant qu'ils aient subi assez profondément l'influence de la civilisation grecque. D'autre part, ils avaient apporté avec eux de vieilles traditions provenant de ce creuset de fusion des races et des royaumes que fut le Turkestan chinois. Là aussi, ils avaient vécu côte à côte avec les Oïgour, formant l'élément sédentaire, en partie chrétien ou manichéen. Ceux-ci, du IVe au VIe siècle, avaient senti le souffle des idées gandhâriennes gréco-bouddhiques passant par les portes de la Dzoungarie et de Kachgar puis s'étaient trouvés imprégnés de la civilisation *Tang*.



Coll. H. Vever

LEÏLA ET MEDJNOUN
Art du Turkestan — Vers 1450



CONCERT AU JARDIN

Trois sultanes sous des arbres fleuris écoutent les musiciennes assises sur le gazon

Art persan ? peut-être fin du XVIe siècle

Tous ces faits expliquent les caractères de l'art que nous trouvons du XIe au XIIIe siècle dans toute l'Asie Mineure, dans l'Irak et la Perse, comme aussi jusqu'en Egypte et en Syrie.

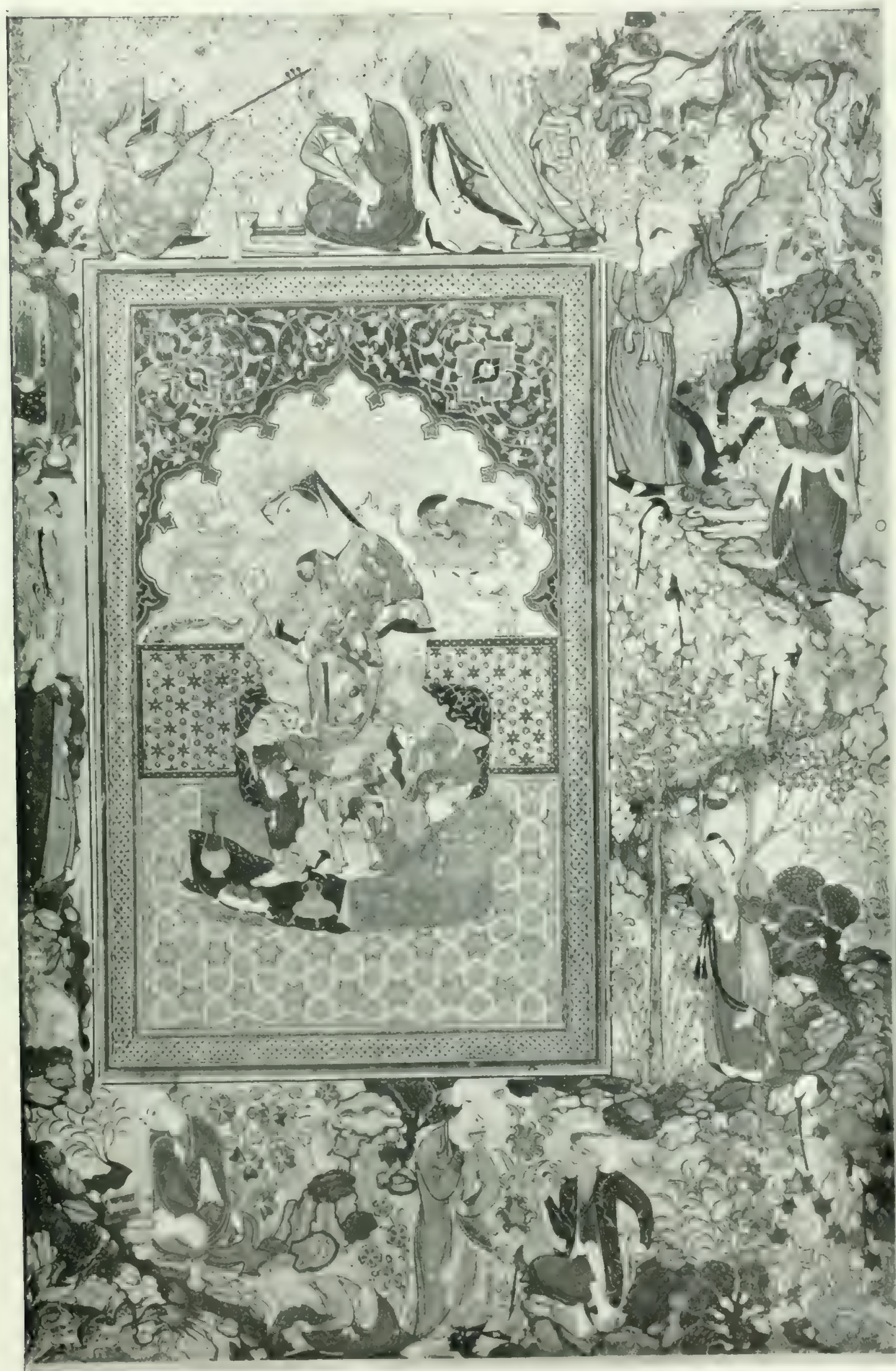
Sur la grande peinture, on se trouve malheureusement réduit aux hypothèses. Et encore les écrivains arabes nous ont-ils conservé le souvenir de la venue au Caire de deux peintres originaires de Mésopotamie appelés par le célèbre *Musantsir bi Illah*; d'après ce que nous rapporte *Makrisi* des fresques qu'ils exécutèrent, on peut se faire une idée de l'importance de l'école de *Bassora*. Leurs peintures, qui traitaient des sujets très profanes, auraient obéi aux lois de la perspective et donné parfaitement l'impression du relief, ce qui évoque l'idée d'une influence occidentale.

Ce n'est en réalité que par les miniatures ornant les manuscrits qu'on peut apprécier l'art mésopotamien. Les plus anciennes d'entre elles actuellement connues ne remontent pas d'ailleurs au delà de la fin du XIIe siècle.

Celles-ci semblent se répartir en deux grandes catégories. Les premières décorent des traités traduits du grec (*Traité des constructions hydrauliques* de la collection Martin de Stockholm datant de 1180. — Traduction des *Dioskurides* (1223) de la même collection. — *Traité de physique* de la collection Goloubew de Paris). Elles sont très nettement *byzantines* par l'apect général et les lourds vêtements des personnages, par leurs attitudes parfois très rigides, comme par le mobilier de cathèdres et de pupitres à évangéliaires entrant dans certains décors. Mais d'autres détails montrent déjà l'influence sémite : les traits des physionomies s'allongent, les têtes, bien que nimbées, se couvrent de turbans, les allures s'animent souvent. Par contre les anges et les animaux fabuleux, inventions de l'esprit, demeurent très près des modèles grecs. Et jusqu'au XIVe siècle, jusque dans les miniatures des cosmographies de *Gazwini* (Bibl. de Munich, traité daté de Damas en 1366, Coll. Sarre) on retrouvera les mêmes messagers célestes qui semblent « échappés d'une bible byzantine ou du ciel d'or d'une mosaïque de Sivas ou de Nicée ». (Blochet.

La seconde classe de manuscrits enluminés (*Makamat* de *Hariri* de la Bibl. nat. exécuté en 1237; *Makamat* de la Bibl. de Vienne de 1334) est beaucoup plus nettement arabe. Si l'ampleur des scènes représentées se souvient des fresques





Coll. H. Vever.

REINE DIADÉMÉE TENANT UNE COUPE D'OR

Marge à nombreux personnages, signée au bas et à gauche : MECHMED MOURAD SEMERGHANDI.

Transoxiane (Influence mongolo-chinoise) XVI[e] siècle

byzantines, on y trouve des types très sémites avec « les longs visages de chevaux » dont se moquaient tant les Chinois. En outre les *Makamat*, comme l'a fait remarquer G. Migeon, ont le grand mérite de nous initier à la vie pastorale et nomade de l'époque : voyageurs à chameau ou se reposant à l'ombre de bouquets d'arbres. La façon dont le peintre rend la flore désertique est non moins intéressante. On retrouve là les éléments des décors impressionnistes qui ornaient les faïences de Rakka comme de Konieh ou de Fostat. Enfin certaines scènes guerrières ou religieuses nous font pénétrer dans les cités *abassides*. Un groupe de cavaliers figurant sur l'une d'entre elles fait penser à un sujet analogue décorant une des grottes de *Touen-Houang* (vers 700 après J.-C.) dans le Turkestan chinois. L'invasion mongole vint couper les sources d'inspiration de l'art mésopotamien : Bagdad fut réduite en cendres; *Hulagu* abolit en 1258 la dignité de calife d'Orient. Désormais les peintres arabes, ramenés à la plus pure orthodoxie par haine de l'étranger infidèle, vont abandonner la représentation des êtres animés et se cantonner dans l'ornementation d'arabesques et la subtile calligraphie des manuscrits. Il en fut ainsi en Mésopotamie et en Asie Mineure — malgré les quelques exceptions citées ci-dessus, — mais surtout en Egypte (magnifiques Corans de la Bibliothèque Khédiviale et du British Museum) et à Constantinople. Cette vogue du décor purement géométrique gagna jusqu'à la Perse où il atteignit son apogée à *Tebriz* au XVe siècle (Coran de 1463 du Museum der Handels- und Gewerbe-Kammer de Prague).

De là partirent les calligraphes qui, offrant le concours de leur talent à la nouvelle capitale musulmane du Bosphore, marquèrent la revanche artistique de l'Islam sur Byzance.

Par la suite, au XVIe siècle, comme l'a très justement fait remarquer le professeur Sarre, les rinceaux fleuris de style naturaliste vinrent rompre la monotonie des arabesques, dans les enluminures de Tebriz, comme dans celles de Constantinople.



BAYOUD. — PORTRAIT ÉQUESTRE DE MOURAD, FILS AÎNÉ DE L'EMPEREUR AKBAR LE GRAND

Art persan. — École de Boukhara, XVIe siècle.

III
LA PEINTURE PERSANE

A) Jusqu'à la conquête mongole, l'histoire de la peinture persane se confond avec celle de la miniature arabe. L'influence byzantine y est très sensible. Au contraire (sauf peut-être dans la représentation de certains héros d'épopée tels que *Roustem*), la tradition préislamique Sassanide (226-653) paraît presque complètement perdue. On la retouve, cependant, très nette dans certaines plaques de revêtement, d'un splendide bleu turquoise, décorées en relief d'animaux fabuleux (Collection de l'auteur : fragment de frise orné de quadrupèdes ailés, du XIIe siècle).

De cette époque, peu d'œuvres peintes ont été conservées et c'est surtout en se reportant à la décoration des faïences de Rhagès, qu'on peut constater la permanence du style de Bagdad assez peu modifié, *appliqué à des sujets légendaires iraniens.*

La récente exposition du Musée des Arts décoratifs (Pavillon de Marsan, 1912) qui a été une révélation à bien des points de vue, contenait un très beau manuscrit illustré attribué au XIIe siècle : une traduction en persan *par Al-Bal-ami,* ministre des Samanides à Boukhara, de l'histoire des Califats de Mohammed Ibn-Djavar at Tabari. Visages et attitudes des personnages, mode d'application des couleurs où dominent les nuances verte, marron, brun, jaune sur des fonds rouges, tout y rappelle l'enluminure byzantine (Collection Kevorkyan). Les traditions occidentales semblent avoir été transmises par l'intermédiaire du grand empire Seldjoukide voisin. — On sait qu'en l'année 580 de l'Hégire (1184 apr. J.-C.), Togroul, fils d'Arslan, fit illustrer un ouvrage par le peintre Djemàl d'Ispahan (Bibliothèque Nationale, supplément persan 1304). — Une vitrine de l'exposition du Pavillon de Marsan contenait un intéressant exemplaire des fables de Bidbay, traduites en persan, d'après la version d'*Ibn-el-Mogaff*, elle-même copiée sur l'original sanscrit. La calligraphie en était de Yahya ben Mohammed (surnommée Djedde Rouddi) et la date l'an de l'Hégire 633 (1235-1236 après J.-C.). (Collection Vignier.)

B) Les lieutenants du Tchingiz Khan ne surent pas maintenir l'ordre en Perse et c'est seulement à l'arrivée d'*Hulagu* (1256) que la tranquillité fut rétablie. Ce général avait amené dans sa suite, sinon des Chinois, du moins des secrétaires et des artistes *Oïgour* formés à l'école chinoise. Les premiers essais mongols connus, exécutés à l'encre ou nuancés en couleurs plates, sont assez grossiers mais parfois d'une très amusante sincérité. La collec-



Collection H. Vever.

LA REINE DE SABA ASSISTANT A DES DANSES
Page extraite d'un *Schah Nameh* — Perse (Commencement du XVIe siècle)



(Coll. V. de Goloubew.)

AGA MIRÈK
PERSONNAGE OFFRANT UN FRUIT
À UNE JEUNE FEMME
École de Hérat (vers [illegible])

l'idéal sino-mongol, les visages sont joufflus, les yeux saillants et bridés, la forme des têtes presque carrée, les bustes trappus ; des barbiches et de fines moustaches font leur apparition. Par les attitudes, certains bonshommes rappellent ceux des bas-reliefs *Han* des deux premiers siècles de notre ère. Non moins curieux sont les vêtements : longues robes croisées à manches courtes recouvrant une tunique de dessous, bonnets carrés célestiaux, coiffures à plumes d'aspect sauvage des princes mongols, singuliers *bokhtakh* réservés aux épouses légitimes du souverain ressemblant assez aux anciens talpacks de nos lanciers et terminés par un long plumet ayant à sa base un pompon, turbans blancs des docteurs musulmans. Le paysage est très simple et son horizon est généralement borné par des collines aux contours arrondis. Les arbres forment la partie la plus intéressante du décor naturel et sont souvent traités avec une remarquable perfection. Par suite d'une perspective sommaire, les personnages semblent placés sur une pente rapide montant vers le fond de la peinture. Dans cet



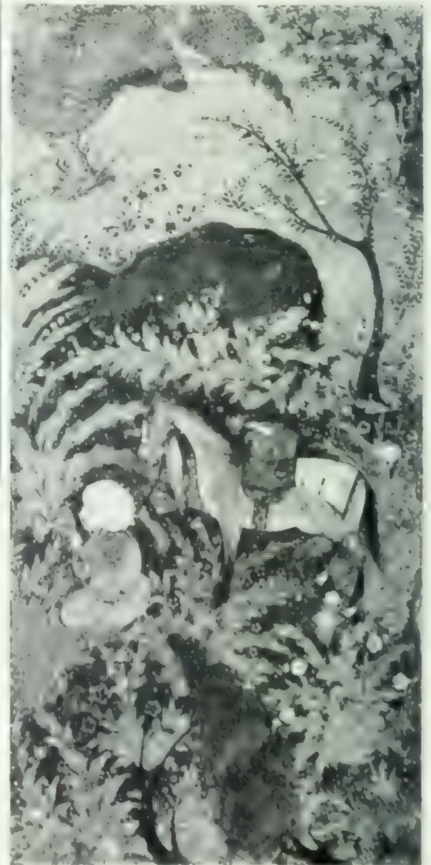
([illegible])

MOHAMMADI
PRINCESSE
AJUSTANT SON AIGRETTE
Perse [illegible]

tion Blair exposait aux Arts décoratifs une peinture de cette époque où deux personnages (trait et coloris léger) montraient une très sensible influence chinoise.

Il faut arriver au règne de *Ghazan Khan* (1295-1304), pour trouver des œuvres vraiment sérieuses. Parmi ces *primitifs*, on connaît un bestiaire illustré traduit de l'arabe en persan sur la commande de ce souverain (collection Vignier), puis l'*Histoire de la Conquête du Monde*, par *Djouveini*, dont le texte remonte à 1290, et enfin l'*Histoire des Mongols*, de Rashid ed Din, terminée en 1303 (reproduction du nº 5 au nº 10 du charmant recueil de M. Blochet : *Peintures de Manuscrits arabes, persans et turcs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1912).

Ces peintures ont un intérêt capital au double point de vue historique et artistique. Grâce à elles, nous assistons aux scènes des camps et de la vie de cour mongole. D'autre part, ces enluminures nous charment par leur naïveté pleine de franchise, leur souci d'un *réalisme sans apprêt*. D'après



([illegible])

PAGE D'UN [illegible] DE POÉSIES
[illegible]
[illegible]



Coll. V. de Goloubew

SCÈNE D'AMOUREUX

Style de *Oustad Mohammadi* — D'après le Dr Martin ce serait la copie d'un original de MIRÈK, vers 1540

Perse — 1re moitié du XVIe siècle

ordre d'idées, certains objets témoignent de curieux essais *en sens inverse des règles européennes*. Les lignes limitant leurs côtés, prolongées, divergeraient vers la ligne d'horizon (Coffret de la planche 5, table de la planche 7 de Blochet). Il semble que l'observateur soit placé en arrière et en haut de la peinture. C'est très vraisemblablement là une marque de l'influence chinoise. L'empire mongol ne tarda pas à sombrer dans les guerres civiles. Les règnes des princes *Ilkhaniens* de Perse et des derniers *Djagataïdes* du Turkestan (XIVe s.) correspondent à une longue période d'anarchie durant laquelle se produit un véritable *hiatus* dans l'histoire artistique de l'Iran. C'est d'ailleurs à cette époque que la dynastie mongole *Yüan* de Chine perd le pouvoir. Partout les peuples soumis, profitant des troubles, s'efforcent de secouer le joug étranger.

Le turc *Timour* eut beaucoup de peine à recueillir l'héritage des Mongols (en 1369, soumission de la Transoxiane; de 1380 à 1386, conquête du Seistan, du Belouchistan et de l'Afghanistan; en 1392, de la Perse; puis expédition dans l'Inde; prise de Bagdad, de Damas, en 1402).



KHOSROW APERÇOIT POUR LA PREMIÈRE FOIS LA BELLE SHIRIN AU BAIN

C) Aussi est-ce seulement aux *Timourides*, ses successeurs (Dynasties du Mouton noir et du Mouton blanc) que l'on doit la renaissance de la littérature et des beaux-arts. On sait que Timour avait entraîné à sa suite des peintres de talent de *Tebriz* et de *Bagdad* vers le Khorassan et la Transoxiane. Ces deux pays furent les principaux centres artistiques du XVe siècle (*Ecole turco-chinoise d'Hérat*) et du commencement du XVIIe siècle (Uzbeks de Transoxiane).

Les premières miniatures de l'époque timouride sont des *œuvres de transition* entre l'époque mongole et celle de l'apogée de la miniature (fin du XVe siècle). L'*Apocalypse de Mahomet* (exécuté à Hérat en 1436, sous le règne de Shah Rokh, d'après un original arabe, par Mélik Bakhshi — récit en turc oriental écrit en caractères oïgour. Bibl. nationale, supplément turc 190) est peut-être la plus caractéristique de celles-ci. Si les attitudes des personnages y sont encore un peu guindées, si quelques scènes ont conservé quelque chose du vieux style de Bagdad (par exemple, *Rencontre de personnages à chameaux au pied d'un arbre*), on y discerne beaucoup plus nette-



La Robe Rouge

[illegible] certains [illegible] *[illegible]es*. Les lignes limitant leurs côtes, prolon[illegible], divergeraient vers la ligne d'ho[illegible] table de la planche 7 de Blochet). Il semble que l'observateur soit placé en arrière et en haut de la peinture. C'est très vraisemblablement là une marque de l'influence chinoise. L'empire mongol ne tarda [illegible] à sombrer da[illegible] les guerres civiles. Les [illegible] des princ[illegible] *Ilkhaniens* de [illegible] derniers *Djagataïdes* du Turkestan [illegible]ondent à une lon[illegible]riode d'anarchie dur[illegible] produit [illegible] véritable *hiatus* dans l'h[illegible] artistiqu[illegible] [illegible]



[illegible]

[illegible] Aussi est-ce seulement [illegible] successeurs (Dynasties du Mouton noir et du Mouton blanc) que l'on doit la renaissance de la littérature et des beaux-arts. On sait que Timour avait ent[illegible] suite des peintres de talent de *Tebriz* et de *Bagdad* vers le Khorassan et la Transoxiane. [illegible] [illegible]rent les principaux centres artistiques du [illegible] *[illegible]ole turco-chinoise* [illegible] [illegible]mmencement [illegible] Transo[illegible]

[illegible] miniatures de l'époque timou[illegible] *[illegible] œuvres de transition* entre l'époque mongole et celle [illegible] l'apogée de la miniatu[illegible] [illegible] *de Ma[illegible]* [illegible] [illegible]s le [illegible]ntal [illegible] [illegible]rac[illegible]

[illegible]

NUND LALL BOSC (ARTISTE INDIEN CONTEMPORAIN)



La Reine Kaïkayi



Coll. G.-J. Demotte.

MEDJNOUN ENTOURÉ DES BÊTES LES PLUS DIVERSES
Dessin rehaussé — Art persan, XVIe siècle



Coll. G.-J. Demotte.

JEUNE PRINCE PRÉSENTANT UNE COUPE
A SA BIEN-AIMÉE
Miniature persane. — XVIe siècle



Coll. H. Kevorkyan.

JEUNE FEMME DANSANT
Perse — XVIe siècle

ment l'*influence chinoise directe* s'exerçant sans intermédiaire oïgour. Les nuages contournés ressemblent à des dragons ; les anges (à part les ailes) ont perdu le caractère byzantin pour devenir des sortes d'*apsâras* volantes d'Extrême-Orient. Les réprouvés subissent des supplices dignes de la fertile imagination des Célestiaux et sont environnés de flammes, analogues à celles des divinités « terribles » bouddhiques.

A la fin du XVe siècle, l'art de la miniature persane atteint un haut degré de perfection. Le célèbre *Behzad* (dit Kemal-ed-din) commence à travailler à Hérat en 1469 alors que le sultan Houssein-Baïkara s'empare de cette ville et son activité s'étend au delà de 1515. On lui attribue un *Bostan de Saadi* de la Bibliothèque khédiviale du Caire, un *Djami* daté de 1499 de la Bibliothèque nationale, où les *paysages tiennent une place beaucoup plus importante que dans les œuvres précédentes*. A signaler en particulier la scène du Bostan contenant de nombreux chevaux figurée dans l'excellent *Manuel d'Art musulman* (Tome II) de G. Migeon. Un des plus merveilleux chefs-d'œuvre de l'Ecole timouride du Khorassan paraît être



(Coll. Marteau)
DERVICHE SUR SON ANE. [illegible]



CONSTELLATION [illegible]

SULTANE AGENOUILLÉE, [illegible]

ce recueil des œuvres poétiques de *Mir Ali Shir Nevaï*, copié par Ali Hedjrani vers 1526 (Bibliothèque nationale, supplément turc 316). Peut-être l'auteur anonyme de ces miniatures est-il Behzad, bien que la date paraisse un peu avancée pour lui ? M. Blochet a fait très justement remarquer que « les peintures du manuscrit se divisent en deux séries : l'une qui appartient entièrement à l'art timouride issu des procédés des écoles mongoles, l'autre dans laquelle on voit poindre déjà les procédés qui seront portés à leur exagération et à leur paroxysme par les peintres de l'*Ecole des Sefevis* ». L'illustration offre une extrême variété dans ses scènes d'intérieur et de plein air. Les « constructions » forment désormais un élément important du paysage. La perspective de leurs lignes terminales se souvient encore de celle des miniatures mongoles que nous avons précédemment signalée : de très curieuses loggia ont l'air suspendues en l'air par on ne sait trop quel prodige. Les scènes de chasse sont pleines de mouvement et de détails charmants. La distinction élégante et la souplesse des personnages se sont désormais accentuées de remarquable façon. *Mais ce qu'il faut admirer par dessus tout, c'est la splendeur d'un puissant coloris* aux nuances chaudes et vibrantes, nous conduisant bien loin des teintes plates de l'époque mongole.



Coll. H. Vever.

FAUCONNIER
Perse. — XVIe siècle.



Coll. G. J. Demotte.

JEUNE HOMME DORMANT
(Grisaille)
Art persan. — XVIe siècle.



Coll. R. Kœchlin.

PERSONNAGE A GENOU
(Grisaille)
Perse. — XVIe siècle.

Il ne nous semble pas inutile de dire à ce propos quelques mots de la technique de la décoration des manuscrits. A celle-ci collaboraient, en outre des peintres, des enlumineurs, des doreurs et des calligraphes. Les enlumineurs exécutaient les rosaces, les têtes de chapitre et les encadrements. Leurs travaux sont, en somme, une extension de ceux des artistes arabes. Mais ici, en outre de la richesse du dessin, le décor atteint une *variété* et une



Coll. Marteau

PAGE EXTRAITE D'UN " SHAH NAMEH "

Une Sultane, dessinée au trait noir, [illegible]

[illegible]

Perse — Fin du XVIe siècle

souplesse incroyables. Les éléments empruntés à la nature y tiennent une très grande place — surtout au XVIe siècle, — et reposent l'attention en la distrayant, au lieu de la fatiguer comme le fait à la longue la complication des arabesques. Parmi les sujets les plus intéressants traités dans les marges, il convient de citer les motifs d'animaux s'ébattant en liberté dans la verdure ou se livrant les uns aux autres de terribles combats. Il arrive même que la « décoration » remplisse la page entière, bordure et partie centrale. *Aga Mirek*, élève du grand *Behzad* est considéré à juste titre comme un des plus célèbres enlumineurs.

Les nuances principales entrant dans les miniatures étaient, au moment de leur apogée : le *rouge* ou le cinabre tenant la première place ; le *bleu* rappelant tantôt la nuance cobalt, tantôt celle turquoise des pièces de céramique ; le *jaune* : plusieurs *verts* ; le *blanc* et des *noirs* variés (voir pour plus de détails l'attachante étude de M. G. Marteau servant de préface au beau livre de M. Dallemagne : *Du Khorassan au pays des Backhtiaris*, 1911).

L'or, qui jouait un grand rôle, était appliqué tantôt en feuilles, tantôt au pinceau. Il importe enfin de signaler l'importance jouée par la calligraphie. L'écriture *Nastaliq*, inventé par Mir Ali de Tauris (fin du XIVe siècle) était une des plus fréquemment employées. — En un mot, *tout concourait à l'effet décoratif de l'ensemble* : enluminure, dorure, calligraphie, miniature. Et ce n'est pas un des moindres titres de gloire de l'art persan de la belle époque que d'avoir maintenu une *admirable harmonie dans cet ensemble.*

Les traditions brillantes de l'*Ecole d'Hérat* se prolongèrent chez les *Shéibanides* jusque vers 1556 (époque de la mort du sultan *Naurouz Ahmad*) et même chez les Uzbeks (de Khodjent, de Bokhara et jusqu'en 1598, date de la victoire définitive de nouvelles hordes turques dévastatrices et faiseuses de ruines matérielles et morales.

De cette période *post-timouride* sont les illus-



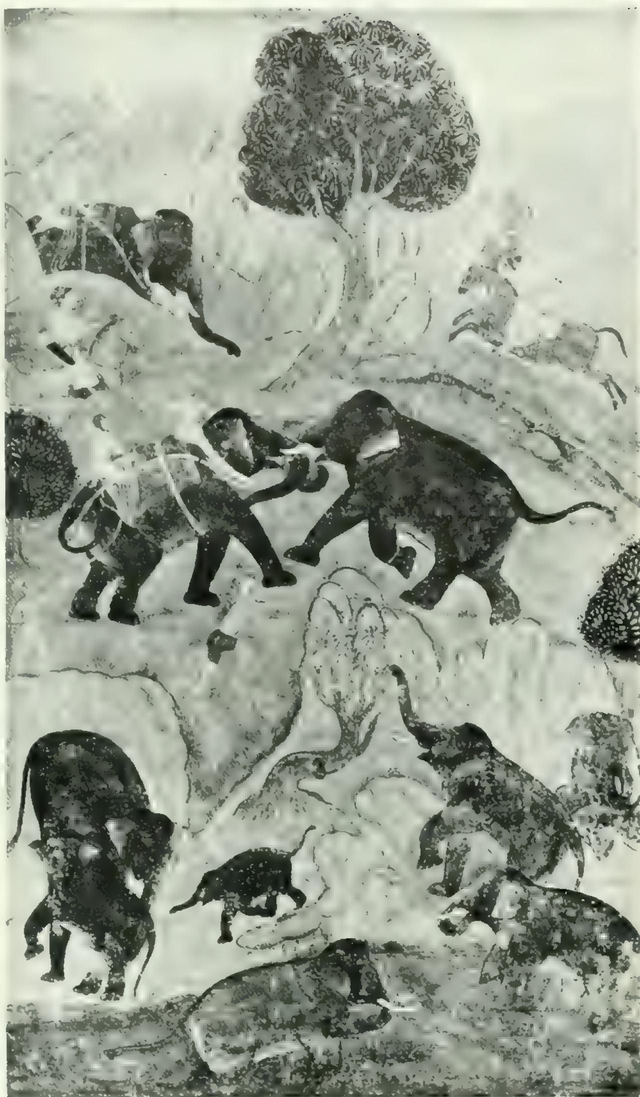
Coll. M. Vever

LA LECTURE AU JARDIN

Perse — Fin du XVIe siècle

trations d'un exemplaire du *Trésor des secrets* (poème mystique de Nizami) signées de la main de *Mahmoud* (1545). Rien de plus beau que la double page de ce recueil où une vieille femme vient demander justice au sultan *Seldjoukide Sindjar* entouré de ses fidèles : gestes naturels mais très dignes des personnages, joliesse des arbres en fleurs, puissance lumineuse du coloris de cette scène baignée de soleil, on ne sait ce qu'on doit le plus admirer. (Bibliothèque Nationale, supplément persan 985.) Les collections parisiennes et en particulier celles de Mme la Comtesse de Béarn, de MM. H. Vever, J. Doucet, R. Kœchlin, G. Marteau, Jenniette, Goloubew, de Rothschild — pour ne citer que les principales, — contiennent des merveilles de ce XVIe siècle irano-touranien.

Dès le XVe siècle était devenu prospère un genre tout différent, nous voulons parler des grisailles exécutées au trait et teintées à l'aquarelle. Entre ces dernières et les miniatures puissamment enluminées, le contraste est aussi grand qu'entre les œuvres de la Renaissance japonaise (XVe-XVIe s.) exécutées au *Sumi* et les peintures aux couleurs épaisses des maîtres *Tosa*. Peut-être, dans ces grisailles, faut-il voir une sorte de réaction contre certaines exagérations de coloristes ? On doit d'autre part remarquer qu'elle sont très fréquemment réservées aux portraits et qu'elles ne semblent pas avoir été le monopole d'une école particulière.



Coll. G. J. Demotte.

PRINCES CHASSANT AUX ÉLÉPHANTS SAUVAGES
Miniature Indo-persane — Fin XVIe siècle.



Coll. H Kevorkian

FEMME DANSANT AUX SONS DU TAMBOURIN DEVANT UN PERSONNAGE RELIGIEUX
Perse. — Fin du XVIe siècle

Nous parvenons enfin aux dernières années du XVIe siècle, durant lesquelles les Turcs de Transoxiane, de plus en plus islamisés, repoussent tout contact avec les infidèles de la Chine et *interposent une barrière entre cette dernière et l'Iran.*

D) Chez les *Séfévides* persans (1497-1732), les peintres font œuvre *nationale* en transformant de plus en plus les sujets et les motifs venus du

Céleste-Empire et en créant un nouveau style qu'on pourrait nommer *sino-persan*. — Il arrive pourtant que certaines œuvres offrent encore certains détails rappelant l'Extrême-Orient, mais désormais sans transformation mongole. (Scène d'école d'un manuscrit du Shah-Nameh, collect. G. Marteau; XVIe siècle: personnages assis au pied de la terrasse occupant la partie droite de la miniature.)

Les artistes séfévides auraient exécuté de très belles fresques à *Tebriz* et à *Ispahan*. On n'en peut guère juger par les peintures à l'huile de la salle des quarante colonnes qui paraissent être seulement des copies d'assez basse époque postérieures à l'incendie du règne de *Shah Hussein* (1694 à 1726). (Voir Ph.-W. Schulz dans *Orientalisches Archiv*, 1910.) Il est, par contre, possible de s'en faire une idée d'après les grands panneaux de céramique peints du Kensigton Museum et du Louvre (fin du XVIe et commencement du XVIIe siècle).



FEMMES SE BAIGNANT

Les miniatures de l'époque de *Shah Tamasp* (1524-1576) sont de pures merveilles d'exécution (*Shah Nameh* de la collection de Rothschild), mais les scènes commencent à se compliquer; les tendances à l'exagération des détails, à la préciosité des attitudes, à la recherche d'une suprême élégance deviennent manifestes sous *Shah Abbas Ier* (1586-1628). De l'époque de ce dernier date un recueil des cinq poèmes de Nizami de la Bibliothèque Nationale (supplément persan 1029) qui renferme des scènes fort gracieuses telle que celle où le roi Sassanide Khosrav rencontre la belle Shirin sortie du bain et se recoiffant sous un arbre.

Peut-être pour avoir constaté leur moindre habileté de coloristes, soit peut-être aussi par un raffinement de distinction, nombre de miniaturistes s'adonnent de plus en plus aux grisailles et produisent encore des portraits qui sont des chefs-d'œuvre.

E) Sur la dernière époque de la peinture persane (Afghans: 1732-1779; Khadjars depuis 1794), les appréciations ne peuvent être que sévères. Comme chez les Ts'ing de Chine, on se contente trop souvent de copier à des centaines d'exemplaires les œuvres des périodes précédentes. Les artistes cherchent, sans grand succès, à retremper leur inspiration dans les pays voisins et même en Europe. Ils ne gardent quelque maîtrise que dans la peinture florale.

IV. — La Peinture Indo-musulmane

On a quelquefois avancé que le sultan timouride *Baber* (mort en 1530) transporta dans l'Inde du



Coll. G. J. Demotte

SULTAN FAISANT FOUETTER UN COUPABLE (Miniature)
Art indo-persan — XVIIe siècle.

Nord les traditions de l'Ecole d'Hérat. Mais on n'a aucune donnée certaine avant le règne d'Akhbar-le-Grand (mort en 1605). De l'époque de ce souverain datent les fresques de *Fathpur Sikri*. Ce fut seulement sous *Jahangir* (1605-1628) que les miniatures, ornant principalement des feuilles isolées, atteignirent la perfection. Dès la fin du règne de *Shah Jahan* (1628-1658) la décadence s'annonce et elle devient très manifeste sous celui d'*Aurengzeb* (1658-1707). Par contre, au XVIIIe siècle, se produisit une certaine renaissance.

L'art indo-musulman est presque de toutes pièces une importation d'origine étrangère par l'intermédiaire de peintres d'Hérat et de Samarkand. Il vint s'établir à côté d'un autre art purement national, dérivant de façon lointaine de celui des fresques d'Ajunta et qui prit une assez grande extension en pays Rajput. Entre ces deux tendances différentes les points de contact furent très rares.



Coll. Marteau.

DERVICHE ET SON SERVITEUR
Art indo-persan. — XVIIe siècle.

Et pourtant, sous l'influence de la très ancienne civilisation des pays voisins du berceau du Bouddhisme, les traditions iraniennes se modifièrent quelque peu. Dans l'élégance des formes, la grâce des silhouettes féminines des miniatures indo-persanes, on sent encore comme *une lointaine influence gandhârienne*. En outre, *le sentiment bouddhique d'amour attendri de la nature*, subsistant à la ruine de cette religion dans l'Inde, se

manifeste dans des paysages très étudiés où les êtres les plus infimes comme les plus puissants trouvent place, au milieu d'une exubérante végétation. Ces paysages possèdent même parfois une perspective quasi européenne (charmante composition où un prince et une jeune femme se promènent la nuit, Bibliothèque Nationale, série O. D. 44 n° 25). Les études du milieu atmosphérique et des effets de lumière sont assez fréquentes. Le *sens du pittoresque* s'affirme de mille façons. Contrairement aux Arabes et aux Chinois, les peintres de l'Inde *abordent l'étude du nu* et aiment à représenter des beautés se baignant dans de claires fontaines. La transparence des étoffes a toutes leurs sympathies.

Ils triomphent en outre dans l'exécution du portrait et comme l'a fait très finement remarquer M. Ananda K. Coomaraswamy (*Orientalisches Archiv*, octobre 1912), ils obéissent ainsi à une tendance nettement mongole, assez inconnue de l'Inde.

Les profils ont chez eux une beauté grave et éminemment spiritualisée et les grisailles jouissent de la plus grande vogue. Un des plus beaux recueils de portraits connu est celui qui s'est trouvé dispersé dans plusieurs collections parisiennes en 1910. Comme a pu le dire M. G. Marteau : « Il constitue une galerie véritable qui nous donne les portraits d'Akhbar le Grand, de rajahs, de grands seigneurs debout ou assis au milieu d'un décor floral merveilleux. Les détails des draperies, des armes, des bijoux, des coiffures sont d'une minutie inimaginable, et pourtant rien ne nuit à l'ensemble. Les marges sont encadrées de personnages et d'animaux d'une délicatesse inouïe, qui forment avec le sujet principal une œuvre merveilleusement complète ».

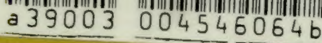


DJEHANGUIR (1605-1628) ET SA SULTANE FAVORITE
[illegible]
Œuvre de HASSAN-ALI et ABDOLLAH

Il convient enfin de signaler certaines miniatures indo-musulmanes très importantes qui sont consacrées à des scènes de cour ou historiques comprenant de nombreux personnages. On cite parmi celles-ci une très belle reddition de Kandahar à l'armée de *Shâh Jahan* (1638), de la collection Bâbu Sitârâm Lâl reproduite partiellement dans *Orientalisches Archiv*, loc. cit.

Pour terminer cette trop rapide analyse, nous nous faisons un devoir de rappeler les tentatives très heureuses faites de nos jours par M. Tagore et ses disciples pour rendre à l'Inde une peinture nationale inspirée des anciennes épopées. Tout ne remontant aux origines et en conservant le goût des couleurs claires, des études de lumière et des transparences, celle-ci s'est trouvée quelque peu influencée par des éléments étrangers et ne néglige pas un certain acquit dû à l'influence européenne. On doit, semble-t-il, accorder une grande confiance en ses promesses.

MARQUIS DE TRESSAN


a39003 004546064b

